பொன்விழா வெளியீடு

பொதுப் பதிப்பாசிரியர் :

வ. ஆ. தேவசேனபதி

இந்திய எழிற்கலை

இந்திய எழிற்கலை

ஆசிரியர்:

பெ. திருஞானசம்பந்தன்

டாக்டர் S. இராதாகிருஷ்ணன்

மெய்யுணர்வு மேல்நிலைக் கல்வி நிறுவனம்

சென்னைப் பல்கலைக் கழகம்

1977

© சென்னைப் பல்கலைக் கழகம், 1977

விலை: ரூ. 12/-

குறிப்பு: மேலட்டையில் நடுவிலுள்ள வடிவமைப்பைப் பயன்படுத்திக் கொள்ள இசைவு தந்தமைக்கு டாக்டர் வே. ராகவன் அவர்களுக்கு நன்றி.

இரத்தினம் பிரஸ், சென்னை-600 001.

அணிந்துரை

சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்தின் மெய்யுணர்வு ஆராய்ச்சித் துறை 1927 செப்டம்பர் மாதத்தில் நிறுவப்பெற்றது. 1964 ஆகஸ்ட் மாதத்தில் இத்துறையைப் பல்கலைக்கழக மானியக் குழு மேல்நிலைக் கல்வி மையமாக்கியது. 1976 முதல் இதன் பெயர் S. இராதாகிருஷ்ணன் மெய்யுணர்வு மேல்நிலைக் கல்வி நிறுவனம் என்பதாயிற்று.

தொடங்கப் பெற்ற நாள் முதல் இத்துறையின் குறிக்கோள் (1) இந்திய தரிசனங்களையும், (2) ஏனைய தரிசனங்களையும் ஆராய்வதேயாகும். சென்ற ஆண்டில் இக்குறிக்கோளை உளங் கொண்டு சிறப்புச் சொற்பொழிவுகள் ஏற்பாடு செய்யப்பெற்றன.

இந்திய எழில் இயல் மெய்யுணர்வுத்துறையின் பகுதிகளுள் ஒன்றாகும். மேலைநாட்டிலும் நம் நாட்டு மொழிகளுள் சிறப்பாக வடமொழியிலும் எழில் இயலைப் பற்றிய இலக்கியம் நீண்ட கால மாகவும் விரிவாகவும் இருந்து வந்திருக்கிறது. தமிழில் இத்தகைய இலக்கியம் இல்லை என்னும் குறையைப் போக்க இந்நூல் ஒரு சிறந்த முயற்சி. ஆங்கிலம், வடமொழி, தமிழ் ஆகிய மும்மொழிகளில் புலமை பெற்றுள்ள பேராசிரியர் பெ. திருஞானசம்பந்தன் அவர்கள் எங்கள் நிறுவனத்தின் அழைப்பை ஏற்று ஐந்து சொற்பொழிவுகள் சென்ற ஆண்டில் நிகழ்த்தினார்கள். அவற்றின் அடிப்படையில் இந்த நூலை அவர்கள் எழுதித்தந்துள்ளார்கள். எங்கள் நிறுவனத்தில் தத்துவம் பயிலும் மாணாக்கருக்கு மட்டுமே அல்லாமல் தமிழ் மொழியில் இளங்கலை, முதுகலைப் பட்டங்களுக்காகப் படிப்பவர்களுக்கும் இந்நூல் பயன்படும் என நம்புகிறோம். சிறந்த முறையில் இந்நூலை எழுதித்தந்த பேராசிரியர் பெ. திருஞானசம்பந்தன் அவர்களுக்கு எங்கள் நன்றியைத் தெரிவித்துக்கொள்கிறோம்.

1977 செப்டம்பர் மாதத்தில் இத்துறை ஐம்பது ஆண்டுகள் நிரம்பப்பெறும். இதன் பொன்விழாக் கொண்டாட்டத்தை யொட்டி எங்கள் நிறுவனத்தில் சென்ற ஆண்டு முதல் நிகழ்ந்த சொற்

பொழிவுகளைப் பொன்விழா வெளியீடுகளாக அமைத்துள்ளோம். பொன்விழா வெளியீட்டில் ஒன்றாக இந்நூல் வருவது பெரு மகிழ்ச்சிக் குரியது.

சிறப்புச் சொற்பொழிவுகளை அமைக்கவும் வெளியிடவும் பொருள் உதவியும் ஊக்கமும் தந்த தமிழக அரசுக்கும், பல்கலைக் கழகத் துணைவேந்தர் டாக்டர் மால்கம் S. ஆதிசேஷையா அவர் களுக்கும், பல்கலைக் கழக ஆட்சிக்குழு, அலுவலக, உறுப்பினருக்கும் நன்றி தெரிவித்துக்கொள்கிறோம். இத்துறையை உயர்த்திப் பத்து ஆண்டுகள்வரை பொருள் உதவி தந்ததோடு அமையாது பின்னரும் இந்நிறுவனத்தின் முன்னேற்றத்தில் பரிவு காட்டி வரும் பல்கலைக் கழக மானியக் குழுவிற்கு நன்றி தெரிவித்துக்கொள்கிறோம்.

மெய்யுணர்வுத்துறை தொடங்கப் பெற்ற போது அதனை விரிவாகவும் உயர்வாகவும் அமைத்த பேராசிரியர் காலஞ்சென்ற S. S. சூரியநாராயண சாஸ்திரி அவர்களுக்கும் முப்பத்தைந்து ஆண்டு களாக முழுமூச்சுடன் உழைத்து அதனைச் சிறப்புறச் செய்த இந் நிறுவனத்தின் முன்னாள் இயக்குநர் டாக்டர் T. M. P. மஹாதேவன் அவர்களுக்கும் நிறுவனம் பெரிதும் கடமைப்பட்டுள்ளது.

இந்நூலை அழகுற அச்சிட்டுத் தந்த இரத்தினம் அச்சகத் தாருக்கு எங்கள் நன்றி.

வ. ஆ. தேவசேனாபதி
பொதுப் பதிப்பாசிரியர்

முகவுரை

தத்துவப் பேராசிரியராகவும் பாரத ஜனாதிபதியாகவும் விளங்கிய டாக்டர் எஸ். இராதாகிருஷ்ணன் அவர்கள் பெயரைத் தாங்கி நிற்கும் சென்னைப் பல்கலைக்கழகத் தத்துவத் துறையின் சார்பில் அழைக்கப்பட்டு, 1977-ஆம் ஆண்டு ஜனவரி மாதம் "இந்திய எழிற்கலை" (Indian Aesthetics) என்ற பொருள் பற்றி ஐந்து சொற்பொழிவுகள் நிகழ்த்தும் வாய்ப்பு எனக்குக் கிடைத்தது. இப்பேற்றினை அளித்த சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்தாருக்கு எனது நன்றி. இச் சொற்பொழிவுகளை நிகழ்த்த அனுமதி தந்த எங்கள் ஆராய்ச்சி நிறுவன ஆட்சியாளருக்கும் கடப்பாடுடையேன். இவ் வைந்து சொற்பொழிவுகளும் 'இந்திய தத்துவத்தை'த் தமிழ்மொழி வாயிலாகப் பயிலும் எம். ஏ. மாணவர்களுக்குப் பயன் தரும் வண்ணம் பல்கலைக்கழகம் வகுத்துள்ள பாடத்திட்டத்திற்கேற்ப தயாரிக்கப்பட்டவை. இச் சொற்பொழிவுகளை நூல் வடிவில் கொண்டுவருவதெனப் பல்கலைக் கழகத்தார் முடிவு செய்ததற்கேற்ப சொற்பொழிவுகளுக்கென்று தயாரிக்கப்பட்ட கட்டுரைகள் மேலும் விரிவாக்கப்பட்டு நூல் வடிவில் வருகின்றன. இந்நூலைப் படிப் போருக்கு உதவும் வகையில் நூலில் குறிக்கப்படும் நூற்பொருள்கள், நூலாசிரியர்கள், நூற்பகுதி மேற்கோள்கள், எடுத்துக்காட்டுகள் ஆகியவை நூலின் இறுதியில் அகர வரிசையில் சேர்க்கப் பட்டுள்ளன.

வடமொழி சாகித்ய சாத்திரம், இலக்கணம் ஆகியவற்றுடன் இயைபுள்ள வழி தமிழிலக்கணம், அணிநூல் ஆகியவற்றையும் தொடர்புபடுத்திக் கூறும் முதல் முயற்சி இதுவே எனக் கருதுகிறேன். கலை பற்றியும் அதன் எழில் பற்றியும் இந்நூல் ஆராய முற்பட்டுள்ள போதிலும், பாடத்திட்டத்தை யொட்டி கவிதைக்கலை பற்றி வட மொழி சாகித்ய சாத்திரத்தில் விரிவாக ஆராயப்பட்டுள்ள த்வனிக் கொள்கை, ரசக்கொள்கை ஆகியவை சற்று விரிவாக எடுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளன.

கலையின் இலக்கணம், அதன் நோக்கமும் பயனும், கலைகளைப் பற்றி மேனாட்டிலும் கீழை நாட்டிலுமுள்ள புலவர்கள், விமரிசகர்கள் ஆகியோரின் கருத்துக்களும், கவிஞனுக்கும் ரசிகனுக்கும் உள்ள தொடர்பும், 'கலையும் எழிலும்" என்ற முதல் அத்தியாயத்தில் இடம் பெறுகின்றன. இரண்டாவது அத்தியாயத்தில் அலங்காரம்,

குணம், ரீதி என்பவற்றைக் காவியத்தின் உயிர்நிலையாகக் கருதிய பாமஹர், தண்டி, வாமனர் முதலானோரின் கொள்கைகள் விளக்கப் பட்டுள்ளன. மூன்றாவது அத்தியாயத்தில் ரசக்கொள்கை எப்படி பரதர் காலம் தொட்டு ஆனந்தவர்த்தனர், அபிநவகுப்தர் காலம் வரை வளர்ந்தது, பரதரின் ரச சூத்திரம் எவ்வாறு வெவ்வேறு வகையில் பட்டலோல்லடர் சங்குகர், பட்டநாயகர், அபிநவகுப்தர் ஆகியோரால் தத்தம் நோக்கிலே ஆராயப்பட்டது, இறுதியாக அபிநவகுப்தரின் ரசாபிவ்யக்தி வாதம் பின்வந்தவர்களால் சித்தாந்த மாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது என்பவை எடுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளன. ஆங்காங்கு தொல்காப்பியர், தண்டி முதலானோர் மெய்ப்பாடு, ரசவணி முதலியவை பற்றிக் கூறியவையும் தமிழிலக்கிய இலக்கண மேற்கோளுடன் கூறப்பட்டுள்ளன. சாந்தமும் பக்தியும் ரசமாகக் கொள்ளத்தக்கவைதாமா என்பது பற்றிய முன்னோரின் கருத்துக் களும் இவ்வத்தியாயத்தில் ஆராயப்படுகின்றன. க்ஷேமேந்திரரின் ஔசித்தியக் கொள்கை ரசக்கொள்கையோடு கொண்டுள்ள முறை மையும் எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளது. நான்காவது அத்தியாயத்தில் காவியத்தின் உயிர்நிலை 'த்வனி' என்பது எப்படி ஆனந்த வர்த்தனரால் உறுதியாக நிறுவப்பட்டது என்று விளக்கப்பட்டுள்ளது. த்வனியின் தன்மை என்ன என்பதையும், த்வனியின் வகைகளாக வஸ்துத்வனி, அலங்காரத்வனி, ரசத்வனி, பாவத்வனி என்ற வகை யிலும், சப்தசக்திமூலத்வனி, அர்த்தசக்திமூலத்வனி, உபயசக்தி மூலத்வனி என்ற வகையிலும் பின்னும் வெவ்வேறு வகைகளிலும் ஆலங்காரிகர்களால் இது ஆராயப்பட்டுள்ளமையையும் இங்கே காணலாம். உத்தமோத்தமம், உத்தமம், மத்யமம், அதமம் என்ற வகையில் த்வனியின் தன்மைக்கேற்ப காவியம் பாகுபாடு செய்யப் பட்டிருப்பதும் இங்கே எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளது. ஐந்தாவது அத்தியாயத்தில் வடமொழி இலக்கணக்காரர்கள் த்வனிக் கொள்கைக்கு எப்படி முன்னோடியாக இருந்திருக்கிறார்கள் என்பது விளக்கப்பட்டுள்ளது. இறுதியாக ஆறாவது அத்தியாயத்தில் பிற கலைகள் இடம் பெறுகின்றன. இதில் இசை, நாட்டியம், நாடகம், ஓவியம், சிற்பம், கட்டடம் ஆகிய கலைகளும் அக்கலைகளுக்கும் ரசத்திற்குமுள்ள தொடர்பும் சுருக்கமாக ஆராயப்பட்டுள்ளன.

வரிவடிவத்தைக் காட்டிலும் ஒலிவடிவமே மொழியில் முக்கிய மாகக் கருதத்தக்கது என்ற கருத்தில் இந்நூலில் வடமொழிச் சொற்களைக் கூடியவரையில் அம்மொழியொலிக்கு ஏற்ப உச்சரிப்பதன் பொருட்டு சில இடங்களில் தமிழிலக்கண வரம்பைக் கடந்து சொற்கள் பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பதுடன் கிரந்த எழுத்துக்

களும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இந்நூலில் வெகுவாகப் பயிலும் 'பாவம்' என்ற சொல் 'Bhāva' என்றே உச்சரிக்கப்படுதல் வேண்டும். இதுபோன்ற சொற்களை இந்நூலைப் படிப்போர் உரிய முறையில் உச்சரிக்க இயலும் என்று நம்புகிறேன். தேவநாகரி எழுத்து அறியாதாருக்கு உதவும் வகையில் நூலில் காணப்படும் சம்ஸ்கிருதப் பகுதிகளுக்கு ஆங்கில எழுத்தாக்கம் நூலின் இறுதியில் தரப்பட்டுள்ளது.

இந்நூலில் காணப்படும் கருத்துக்கள் காஷ்மீரம் முதல் கன்யா குமரி வரை நாட்டின் கலைவளத்திற்கு, குறிப்பாக இலக்கிய வளத்திற்கு, ஈராயிரம் ஆண்டுகளாக உரமூட்டிய பரதர், தொல் காப்பியர், ஆனந்தவர்த்தனர், தண்டி, சாரங்கதேவர், க்ஷேமேந்திரர் முதலானோருடையவையே. ஆங்காங்கு மேனாட்டு நல்லறிஞர்களின் கருத்துக்களும் இடம் பெறுகின்றன.

இந்நூற்பொருள் பற்றிச் சிந்திப்பதற்கும், பேசுவதற்கும், நூல் வடிவில் ஆக்குவதற்கும் பெரிதும் துணையாக இருந்து ஊக்குவித்த சென்னைப் பல்கலைக் கழகத் தத்துவத்துறை இயக்குநர் டாக்டர் வ. ஆ. தேவசேனாபதி அவர்களுக்கு எனது உளங்கனிந்த நன்றி.

இந்நூல் அச்சாகும்போது என்னுடன் பணியாற்றும் வித்துவான் திரு கே. எம். வேங்கடராமையா அவர்கள் படி திருத்துவதில் துணை புரிந்தமைக்கு எனது நன்றி உரித்து. இந்நூல் விரைவில் அச்சிட முழு ஒத்துழைப்பையும் தந்த இரத்தினம் அச்சகத்தாருக்கும் எனது நன்றி.

சென்னை.
12-7-1977

பெ. திருஞானசம்பந்தன்

பொருளடக்கம்

அணிந்துரை	...	v
முகவுரை	...	vii
I. கலையும் எழிலும்	...	1
II. காவியத்தின் உயிர்நிலை	...	21
III. ரசக்கொள்கை	...	41
IV. த்வனிக்கொள்கை	...	91
V. சாகித்ய சாஸ்திரத்தில் வியாகரண சாஸ்திரக் கோட்பாடுகள்	...	136
VI. பிற கலைகள்	...	145
VII. பிற்சேர்க்கை	...	171
(1) சம்ஸ்கிருதப் பகுதிகளின் ஆங்கில எழுத்தாக்கம்	...	171
(2) நூற்பொருள் அகரவரிசை	...	177
(3) நூலாசிரியர் அகரவரிசை	...	179
(4) நூற்பகுதி மேற்கோள் அகரவரிசை	...	181
(5) எடுத்துக்காட்டு அகரவரிசை	...	183

I. கலையும் எழிலும்

பௌதிக விஞ்ஞானம் சடப்பொருளின் ஆக்கம், மாற்றம் ஆகியவை பற்றிக் கூறும். உயிரியல் விஞ்ஞானம் உயிர்கள் தொழிற்படுவதையும் அவற்றின் உடலமைப்பு, கூறுகள் ஆகியவற்றையும் விளக்கிக் காட்டும். உளவியல் அறிவைப்பற்றி ஆராயும். தருக்கம், அறநூல், எழிலியல் ஆகியவை முறையே உண்மை, நன்மை, அழகு என்பவற்றை எடுத்துக்கூறும். எழிலியலைத் தருக்கத்திற்கும் அறநூலுக்குமிடையே வைத்துக் காண்பவரும் உண்டு. "பேருண்மையின் கருவாக அமைந்தது எழில்" என்பர் சிலர். உபநிடதங்களும் அப்பேருண்மையினை என்று முளதென்றும், அறிவே உருவானதென்றும், ஆனந்த மயமானதென்றும், (சச்சிதானந்தம்) விதந்தோதுகின்றன.

நடமாடும் பெருமானை ஆனந்தத்தேன் சொரியும் அத்புதக் கூத்தனாகவும், பூங்குமுதச் செவ்வாயும் குமிண்சிரிப்பும் கொண்ட சொக்கனாகவும், நாராயணனைச் சௌந்தரராஜனாகவும், ஏரார்ந்த இளஞ்சிங்கமாகவும், முருகனை அழகனாகவும், சிங்காரவேலனாகவும் கற்பனை செய்து பார்க்கும் பக்தர்கள், பரம்பொருளிடத்திலே அழகின் பூரணப் பொலிவைக் கண்டனர் என்று கொள்வதில் தவறில்லை. 'பொன்னையழித்த நன்மேனிப் புகழிற் றிகழும் அழகன்' சித்தும் சடமுமாகிய எல்லாப் பொருள்களிலும் கலந்திருக்கிறான். அப்பரம்பொருள் விறகில் தீப்போலவும் பாலில் நெய் போலவும் மறைந்திருக்கும்போது அப்பொருள்களனைத்தும் கலைப் பொருள்களாக இருந்து நல்லுணர்வையும் தீஞ்சுவையையும் தருவதில் வியப்பென்ன ?

கவி ரவீந்திரநாத் டாகூர் இதுபற்றிக் கூறும்போது, "When one is able to realise that the 'Sat' the Eternally existent is everywhere in what appears to be ugly and beautiful, there is no occasion for revulsion or elation. He sees the source of joy and beauty everywhere because the nature of that indwelling Brahman is 'saundarya' and 'ānanda'—என்று கூறுகிறார்.

உபநிடதமும் 'சாந்தம், சிவம், சுந்தரம்' என்ற தன்மைகளால் பிரம்மத்தின் இயல்புகளை விளக்கி, 'அவ்வானந்தத்திலிருந்தே இவ்வுயிர் வருக்கங்களெல்லாம் தோன்றுகின்றன' என்றும் சொல்வது மேலே சொன்ன கருத்துக்கு அரண் செய்வதாகும்.

சாக்ரடீஸ் 'பயனுள்ள ஒரு பொருளில்தான் அழகைக் காண வியலும்'—என்பார். ரவீந்திரநாத் டாகூர் இதற்கு மாறாக, 'பயன் பற்றிய கருத்து எழுகின்ற இடத்திலே கலைக்கு இடமில்லை' என்பார்.

கலையும் அழகும் நேர் தொடர்புடையவை. இவற்றிற்கிடையே அறிவு குறுக்கிடுமானால் கலையழகு குன்றிவிடும். கலையழகை முழுமையாகக் கண்டவர்கள் இந்தியக் கலைஞர்கள். மேனாட்டுக் கலைஞர்கள் ஒவ்வொரு உறுப்பிலும் உலகியல் உண்மைக்கு ஒத்த இயல்பு இருக்கிறதா என்பதை முக்கியமாகக் கவனிப்பார்கள். இந்தியக் கலைஞர்கள் உறுப்புக்கள் அனைத்தும் சேர்ந்து தாம் கருதிய பொருள் முழுமையாக வெளிப்படுகிறதா என்பதையே முக்கியமாகக் கருதுவார்கள்.

ஒரு பொருள் சிறிது நேரம் கண்ணுக்கு விருந்தாகவும், செவிக்கு இன்பம் பயப்பதாகவும், நாவிற்குச் சுவையூட்டுவதாகவும் இருக்கலாம். இதனின்று வேறுபட்டது 'அழகு'. அது தரும் இன்பம் நிலையானது; உள்ளுணர்வினின்றும் எழுகின்ற தன்மை அதற்கிருப்பதே காரணம்.

பேனா, கடிகாரம் போன்றவை பயனுள்ள பொருள்களே. ஆனால் 'பயன் தருதல்' அழகினின்றும் வேறானது.

நலம் பயக்கும் நல்லவை உண்டு. அறங்கூறும் நூல்கள் உண்டு. 'அழகு' அவற்றினின்றும் வேறானது.

ஆகவே, 'Beauty is distinct from the pleasant, the useful and the good' என்பார்கள். அறிவு கொண்டு நாம் அழகை அளக்க முடியாது. ஏனெனில் புலன்களால் தொழிற்படும் அறிவுக்கு ஓர் எல்லை உண்டு. ஆனால் அறிவு புகமுடியாத இடத்திற்கு உள்ளுணர்வு செல்ல இயலும். அது ஒன்றே அழகை எட்டிப்பிடிக்க முடியும். ஆகவே தான பெர்க்சன் என்பாரும 'Intuition is the fulfilment of intellect. It is supra intellectual' என்று கூறினர்.

எல்லாப் பொருள்களிலும் இரண்டறக் கலந்து நிற்கும் இறைத் தன்மையைக் காணவியலாத மக்களுக்கு, எப்படி அறிவியலில் உண்மையும் உண்மையல்லாததும் உண்டோ, அறநெறியில் நன்மையும் தீமையும் உண்டோ, அப்படிக் கலைத்துறையில் அழகும் அழகின்மையும் உண்டு என்று கூறலாம்.

'ஒழுங்குமுறை, ஒத்த அளவு, திட்டவட்டமான தன்மை ஆகியவை இருக்கின்ற இடத்திலே தான் அழகு பரிமளிக்கும்' என்றார் அரிஸ்டாடில். 'உயர்ந்த இயல்பு, நளினம், பொருத்தம், சுருதி, ஒன்றோடொன்று ஏற்ற அளவோடிருத்தல், ஒழுங்கு, இயைபு, ஒன்றுதல், கண்ணுக்கினிமையாக இருத்தல் ஆகியவை அழகு ணர்வின் தன்மைகள்' என்பார் பெயின்.

பௌத்தர்கள் தங்கள் கொள்கைக்கேற்பக் 'கலை என்பது ஒரு மனிதனின் உள்ளுணர்விலேயே காணப்படுவது, புறத்தே உள்ள பொருளில் அல்ல' என்ற கருத்துடையவர்கள். இந்துக்களோ வெனில் உள்ளுணர்வு, புறத்தே உள்ள பொருள் என்ற இரண்டையுமே கலையின் இரு கூறுகளாகக் காண்பார்கள். அழகுணர்வு என்பதே ஒரு சித்த விருத்தி. அவரவர்க்குள்ள முன் வாசனையின் அளவே அவ்வுணர்வு அமையும். அவ்வுணர்வு கருத்து, எண்ணம், பாவம், கற்பனை ஆகியவற்றைப் பற்றி நிற்கும். 'அது ஆன்மீக மானது, உள்ளுணர்வால் ஆக்கப்பெற்று உருப்பெறுவது' என்று ஒரு சாரார் கூறுவர்.

கிரேக்கருடைய கலையில் மனிதனுக்குத்தான் முக்கியமான இடம். இயற்கை அந்த அளவுக்கு முக்கியத்துவம் பெறவில்லை. நமது நாட்டிலோ வெனில் கலையுலகிலும் மனிதன் இயற்கையோடு பின்னிப் பிணைக்கப்பட்டிருக்கிறான். கடவுளைப் பற்றி எண்ணும் போது 'விடைப்பாகனாக,' 'கருடவாகனனாக,' 'மயிலேறும் பெருமா ளாக' நாம் எண்ணுகிறோம். இலக்குமியும் செந்தாமரையும், சரஸ்வதியும் வெண்டாமரையும் இணைபிரியாதவை. மேகமும் நாரையும் கவிஞர்கள் கண்ட காதலரின் தூதுவர்கள். தென்றலும் நிலவும் காதலர்களை இன்புறுத்தவும் சில சமயம் துன்புறுத்தவும் செய்வன. இது இந்தியர் கலைப்படைப்பிலே உள்ள ஒரு சிறப்பு. ரசானுபவத்தை ஏற்படுத்துவதில் இவை கருப்பொருளாக, விபாவ மாகப் பயன்படுத்தப்படுவதை ரசத்தைப் பற்றி ஆராய்கின்ற இடத்தில் காண்போம்.

கலைத்துறையில் இந்தியர்கள் கடைப்பிடித்த முறை பலவற்றுள்ளும் ஒற்றுமையைக் காண்பது. சிறந்த கலைஞனுடைய அறிவு குறுகிய வட்டத்திற்குள் ஓடுவதாக இருத்தல் கூடாது. அந்த அறிவு விரிந்ததாக இருக்க வேண்டும். மனிதனுக்குள்ள முக்குணங்களிலே சத்துவகுணம் மிக்கவனுக்கு இவ்விதம் பன்மையில் ஒருமையைக் காணும் பாங்கு அமைந்திருக்கும் என்று கீதையிலும் சொல்லப்பட்டுள்ளது.

सर्वभूतेषु येनैकं भावमव्ययमीक्षते ।
अविभक्तं विभक्तेषु तज्ज्ञानं विद्धि सात्त्विकम् ॥

(பகவத்கீதை, 18, 20)

இயற்கையிலேயே அழகைக் காண இயலும்போது அழகைக் கண்டு ரசிக்கக் கலை தேவையா என்ற கேள்வி எழக்கூடும். கலை தேவை என்பதை இருவகையில் ஆராயலாம்.

சிறந்த கற்பனைத் தத்துவவாதிகள் (idealists) கருதுகின்றபடி இயற்கையை முழுமையாக எடுத்துக்கொண்டு பார்த்தால் அதில் அழகு காணப்பட்டாலும், அவ்வியற்கையின் சில பகுதிகள் சாதாரண மனிதனுக்கு அழகற்றவையாகக் காணப்படுவதுண்டு. ஒரு காலத்தில் அழகுள்ளவையாகக் கருதப்படும் இயற்கையின் சில பகுதிகளும் காலப்போக்கில் அவ்வழகை இழந்தலும் கூடும். ஆகவே இக்குறைகளின்றி என்றும் எதிலும் அழகைக் காண முடியும் என்றால் அது கலைப்படைப்பிலேதான் இயலும்.

இயற்கையைப்பற்றி இரண்டாவது கருத்து, அழகும் அழகின்மையும் ஒன்றை விட்டு ஒன்றைப் பிரிக்க முடியாத வகையில் இயற்கையில் பின்னிக் கிடக்கின்றன என்பதாகும். அழகொன்றையே கொண்ட இயற்கைப் பொருள் எதுவுமே இல்லை என்ற கொள்கையுடைய இவர்களுக்கு அழகைக் காணக் கலையின்றி வேறு கதியில்லை.

கலை என்பது என்ன என்பதற்கு அவ்வக்காலத்தில் மக்களின் நாகரிக வளர்ச்சிக்கேற்பவும், அவரவர் எந்தெந்தக் கோணத்தில் நின்று நோக்குகின்றார்களோ அதைப் பொருத்தும் விளக்கம் காண வேண்டியிருக்கிறது. அவ்வக் காலங்களில் வெளியிடப்பட்ட ஒரு சிலருடைய கருத்துக்களைக் காண்போம். 'எப்பொருள் யார் யார் வாய்க் கேட்பினும் அப்பொருள் மெய்ப்பொருள் காண்பதறிவு'

என்பதற்கேற்ப அவரவர் இச்சிந்தனைகளையெல்லாம் தேக்கித் தத்தம் அனுபவத்தோடு பொருத்தி முடிவுக்கு வருவதே சிறந்தது.

ஷெல்லிங் என்பார், 'கலை மெய்ப்பொருளின் முற்றத்திலிருந்து நம்மைக் கருவறைக்கே இட்டுச் சென்று உலகியலைக் கடந்து நிற்கும் ஒரு காட்சியினை நமக்குக் காட்டுகிறது' என்று கூறுகிறார். 'Art conducts us from the vestibule of reality into the innermost shrine and reveals the transcendental to our vision' —Schelling.

'கலை என்பது உணர்வின் வெளிப்பாடு. அது உணர்வை வெளியிடுவதுடன் பிறருக்கும் அவ்வுணர்வை ஊட்டும் பெருமையுடையது' என்பார் டால்ஸ்டாய். 'Art is the language of feeling; it is not only expression but also transmission of feeling.'—Tolstoy.

இவ்வுண்மையை ஆலங்காரிகர்கள் உணர்ந்து போற்றியிருக்கின்றார்கள். இதைக் கலைஞர்களின் உன்னத படைப்புக்களில் காணலாம். வால்மீகி ராமாயணம், மாமல்லபுரச் சிற்பம், அஜந்தா ஓவியம், தியாகய்யரின் கீர்த்தனை ஆகிய கலைப்படைப்புக்களில் இதன் உண்மையை நாம் உணரலாம்.

ஒரு மரத்தில் ஆணும் பெண்ணுமான இரு கிரௌஞ்சப் பறவைகள் உட்கார்ந்திருந்தன. ஒரு கொடிய வேடன் தன் கூரிய அம்பினால் ஆண் புறுவை வீழ்த்தி விட்டான். பெண் புறா துடித்துக் கதறுகிறது. கலைபுள்ளம் படைத்த வால்மீகியின் செவிகளில் சென்று பாய்கின்றது அவ்வோலக்குரல். அவருடைய சோகத்தை அது கிளறுகிறது. சோக உணர்வு பீறிட்டுக்கொண்டு பொங்குகிறது. சோகம் சுலோகமாக உருவெடுக்கிறது.

मा निषाद प्रतिष्ठां त्वमगमः शाश्वतीः समाः ।
यत्क्रौञ्चमिथुनादेकमवधीः काममोहितम् ॥

ஓ வேடனே, இரண்டு கிரௌஞ்சப் பறவைகளுள் காமத்தினால் இன்புற்று அந்த மோகத்தில் இருந்த ஆண் பறவையைக் கொன்ற காரணத்தால் பல்லாண்டு காலம் நீ நற்கதியைப் பெறாதுபோவாயாக.

இச்சுலோகமே சம்ஸ்கிருத காவியத்தின் முன்னோடி என்று கூறுவது மரபு. இதையே காளிதாசனும் 'சோகம் சுலோகமாகப் பரிணமித்தது' என்று கூறுகிறான். வால்மீகி தான் பெற்ற அந்த

அனுபவத்தை, உணர்வுப் பெருக்கை, அந்நூலை வாசிக்கின்ற ஒவ்வொருவரையும் பெறும்படி செய்கிறன் என்பதை, அவ்வாதிகா வியத்தை வழி வழியாகக் கேட்போர் அனைவரும் பன்னூருண்டு காலமாகப் படித்தும் கேட்டும் நெஞ்சு நெக்குருக அவ்வுணர்வில் ஒன்றிவிடும் அதிசயத்தைப் பார்க்கும்போது உணர்கிறோம். வால்மீகி என்ற தனி மனிதன் அடைந்த துயரம் கவிதையைத் தோற்றுவித்துவிட முடியாது. அவருடைய துயர உணர்வைக் கிளறிவிட்ட அந்தச் சோக நிகழ்ச்சி, அச் சூழல், அனைத்துமே கவிஞனின் உணர்வுமிக்க இயல்பாலும் கற்பனைத்திறத்தாலும் உலகியலுக்கு அப்பாற்பட்ட நிலைக்கு அனைவரையும் ஈர்க்கும் வகையில் அமைந்து விடுகின்றன. உண்மைக் கவிஞனின் உள்ளம் இத்தகைய சூழ்நிலையில் உணர்வு பொங்கி நிரம்பி நிற்கிறது. அந்த நிலையிலேதான் கவிதை பிறக்கிறது. இந்நிலையை வோர்டுஸ்வொர்த்தின் கூற்றோடு ஒருவாறு பொருத்திக்காணலாம். 'Poetry springs from emotion recollected in tranquility.' 'உள்ளத்தே எழும் உணர்வு அமைவுற நினைவுக்குக்கொண்டுவரப் படும்போது எழுவது கவிதை' என்றார். கிரோச்சேயும்—'To intuit is to express and nothing else,' என்று கூறியுள்ளார்.

கலையின் தன்மையை அறியவேண்டுமானல் அதை ஏதேனும் ஒருவகைப் படைப்பிலிருந்தே அறிந்துவிட முடியாது. கவிதை, இசை, ஓவியம், சிற்பம், கட்டடம் இன்னும் நுண்கலைகள் எத்தனை உண்டோ அவற்றையெல்லாம் கண்டும் கேட்டும் தொட்டும் துழாவியும் பார்த்தால்தான் கலையின் பரப்பையும் ஆழத்தையும், அது தோற்றுவிக்கும் உலகியலுக்கு மேம்பட்ட ரசானுபவத்தையும் நாம் ஒருவாறு உணரமுடியும்.

கலையில் உண்மையியல் (realism) கற்பனையியல் (romanticism) என்ற இருவகை பேசப்படுகிறது. 'சிலர் வாழ்க்கையோடு ஒட்டிய வற்றையே மிகுதியாகப் படைத்துத் தருவர். அத்தகையது 'உள்ளது புனைதல்' அல்லது 'உண்மையியல்' ஆகும். வேறு சிலர், வாழ்க் கையில் பயிலாதவற்றை மிகுதியாகக் கற்பனை செய்து தருவர். அத் தகையது 'இல்லது புனைதல்' அல்லது 'கற்பனையியல்' ஆகும். காவியம் முதலான எல்லாக் கலைப் படைப்பிலும் இவை இரண்டும் இருக்கும். சிலவற்றில் உள்ளது புனைதல் மிகுந்திருக்கும்; வேறு சிலவற்றில் இல்லது புனைதல் மிகுந்திருக்கும். முழுதும் உள்ளதே கூறப்படினும் கலைப்படைப்பாக விளங்குவதில்லை; முழுதும் கற்பனையே கூறினும் கலைப்படைப்பாக உயர்வதில்லை. ஆதலின்,

முன்னதில் உயர்ந்ததில் எட்டித்தாவும் முயற்சி வேண்டும். பின்னதில் வாழ்க்கையோடு இயைத்துக் காட்டும் முயற்சி வேண்டும். —(இலக்கிய மரபு, மு. வரதராசன், பக். 120).

இவ்விருவகைகளையும் பண்டைத் தமிழர் அறிந்திருந்தனர் என்பதை 'நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும் பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்' என்ற தொல்காப்பியச் சூத்திரப்பகுதி (பொருள், அகத். 53) நமக்குக் காட்டுகிறது. புனைந்துரையும் உலகியலும் கூடி வருதலே பாடலுள் பயின்ற 'புலனெறி வழக்கம்' என்று நச்சினார்க்கினியர் உரை வகுக்கின்றார். நாடக வழக்கும் உலகியல் வழக்கும் உடன் கூறப்பட்ட ஒரு பாடலையும் எடுத்துத் தருகிறார்.

'மனைநெடு வயலை வேழஞ் சுற்றும்
துறைகே ழூரன் கொடுமை நாணி
நல்லன் என்றும் யாமே
அல்லன் என்னும்என் றடமென் றோளே' (ஐங்குறு-11)

இதில் முதல் கரு உரி என்ற மூன்று பொருளையும் கூறுவதால் நாடக வழக்கும், தலைவனைத் தலைவி கொடுமை கூறல் உலகியல் ஆகையால் உலகியல் வழக்கும் உடன் கூறப்பட்டன.

உலகியலே வந்ததற்கு எடுத்துக் காட்டாகக் கூறப்படுவது பின் வரும் செய்யுள்—

'முளிதயிர் பிசைந்த காந்தள் மெல்விரல்
கழுவுறு கலிங்கம் கழாஅது உடீஇக்
குவளை யுண்கண் குய்ப்புகை கமழத்
தான்துழந் தட்ட தீம்புளிப் பாகர்
இனிதெனக் கணவன் உண்டலின்
நுண்ணிதின் மகிழ்ந்தன்று ஒண்ணுதல் முகனே.' (குறுந்.167)

பரதமுனிவரும் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே 'லோகதர்மீ' என்றும் 'நாட்யதர்மீ' என்றும் நாட்டியத்தில் வரும் இரு இயல்புகளைக் கூறுகிறார். உலகவியலைக்குறிக்க 'லோகதர்மீ' என்றும், அதையொட்டிச் சொல், அங்க அசைவு, ஆடை அலங்காரம் ஆகியவற்றைக் கொண்டு அபினயிக்கும் போது, சிறிது மிகைப்படுத்தி அழகுற அதைக் காட்டும்போது ஏற்படுகின்ற விசித்திரத்தன்மையைக் குறிக்க 'நாட்யதர்மீ' என்றும் குறிப்பிடுகிறார். லோகதர்மத்தைச் சுவராகவும் நாட்டிய தர்மத்தை ஓவியமாகவும் உருவகிக்கிறார், நாட்டிய சாஸ்திர உரையாசிரியரான அபிநவகுப்தர். இவை இரண்டுமே நாட்டியத்திற்குத் தேவையான இயல்புகள், என்கிறார்.

'काव्यनाट्ययोर्हि लोकानुसारित्वं वा वैचित्र्ययोगित्वं वा धर्मः' உலக இயல்பைக் குறிப்பது லோகதர்மீ, அதனின்றும் மாறுபட்டது நாட்யதர்மீ 'स्वभावो लोकधर्मी तु नाट्यधर्मी विकारतः' (XXIII, 192) என்கிறார் பரதர்.

பரதர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறிய 'லோக தர்மம்', 'நாட்டிய தர்மம்' என்பவை கவிதைக்கும் பொருந்தும். உலகியலிலே காணப்படும் உண்மையின் அடிப்படையிலேதான் கவிஞனின் கற்பனை எழமுடியும். கவிஞன் செய்வதெல்லாம் உண்மைக்குக் கலை வடிவம் கொடுப்பதுதான். அப்படிக் கலை வடிவம் கொடுக்கும்போது அங்கே அழகு மிளிர்கிறது; உணர்வு சிறக்கிறது. விஞ்ஞானம் ஒரு பொருளைப்பற்றிய உண்மையை உள்ளவாறு அப்படியே சொல்வது. கவிதை அவ்வுண்மைக்கு மெருகேற்றிச் செஞ்சொற்களால் சமைத்துத் தருவது. விஞ்ஞானம், எதையும் அறிவு பூர்வமாக அணுகும் தன்மையது. கலை எதையும் உணர்வு பூர்வமாக அணுகும் பான்மையது. முன்னையது intellectual activity என்று சொல்லப்படும். பின்னையது aesthetic activity என்று சொல்லப்படும். ஒரு தாவர விஞ்ஞானி ரோஜா வைப் பற்றிக் கூறும்போது அதன் உறுப்புக்கள், அவற்றின் அமைப்பு, நிறம், பண்பு ஆகியவற்றை ஆய்ந்து கூறுவான். கவிஞன் அதைப் பார்த்தால் 'இது இந்த நந்தவனத்தின் ராணி' என்று கூறுவான். கவிஞன் அப்பொருளை முழுமையாகக் காண் பதன் மூலம் அதில் உள்ள சௌந்தர்யத்தைக் காண்கிறான்.

வோர்டுஸ்வொர்த் கவிதையின் நோக்கத்தைக் கூறும்போது—இங்கே கவிதைக்குக் கூறப்படுவது பொதுவாகக் கலைக்கும் பொருந்தும்—'சாதாரண வாழ்வில் காணப்படும் சந்தர்ப்பங்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் என் பாடல்களுக்குப் பொருளாக்கிக் கொள்ளப் போகின்றேன். அவைகளைத்தான் சித்தரிகக முயல்வேன்... சாதாரண விஷயங்கள்மீது சற்றுக் கற்பனைச் சாயம் ஏற்றிவிட்டால் அவை ஒரு விசித்திர ஒளியைக் காட்டும்', என்று குறிப்பிடுகிறார்.

விடியல் நேரம். இருளை விலக்கிக்கொண்டு காலையொளி பரவுகிறது. இயல்பான இந்த நிகழ்ச்சியை வேதகாலத்து ரிஷி தெய்விக உணர்ச்சியோடு கற்பனை கலந்து ஒலி நயத்துடன் பாடு கிறார். 'உஷஸ் (விடியற்காலம்) என்ற தேவதை, வானின் புதல்வி, நாள்தோறும் குறித்த நேரத்தில் அருணோதயத்தின் முன் தோன்றுகிறாள். கிழக்கே எழுகின்ற அவளது ஒளிக்கதிர்கள் எங்கும் ஒரே வகையாகப் பரவுகின்றன, தொழுவத்திலிருந்து கூட்டமாக வெளியேறும் பசுக்களைப் போல.' வேத காலத்திய

கவிஞன் அன்றாடம் நாம் இயல்பாகக் காணும் நிகழ்ச்சிக்கு இங்கே ஒரு பொலிவைத் தந்துவிடுவதைப் பார்க்கிறோம்.

ता आ चरन्ति समना पुरस्तात्
समानतः समना पप्रथानाः ।
ऋतस्य देवीः सदसो बुधाना
गवां न सर्गा उषसो जरन्ते ॥

(ரிக்வேதம், 4-51-8)

'கலையின் சிறப்பு, புறப்பொருளிலே அவ்வளவாக இல்லை; ஒருவனுடைய உள்ளத்துணர்விலே எண்ணத்திலேதான் அதைச் சிறப்பாகக் காணமுடியும்' என்று கூறுகிறார் கலை விமரிசகரான ஹேவல் என்பவர். 'Art is primarily subjective and not objective; we must always seek for the origin of the great art schools of the world, not in existing monuments and masterpieces...but in the thoughts which created them all'—The Ideals of Indian Art, by E.B. Havell, p. 14.

கோலரிட்ஜ் என்பவர் கலையை வேறொரு கோணத்திலிருந்து காண்கிறார்,—'Art is the power of humanising nature, of infusing thoughts and passions of man into everything that is the object of his contemplation.' இக் கூற்றின்படி ஒருவன் தன் கற்பனைக்குப் பொருளாகக் கொள்ளப்பட்ட எந்த ஒரு பொருளின் மீதும் மனிதனுடைய எண்ணங்களையும் உள்ள எழுச்சிகளையும் ஏற்றுவதன் மூலம் இயற்கைக்கு மனிதத்தன்மையை ஊட்டவல்ல திறனே கலை என்பதை அறிகிறோம். இதுவும் ஒரு வகையில் பொருந்துவதே.

காளிதாசன் இக் கலையில் வல்லவன். பல விடங்களில் இத்திறனைக் கையாண்டுள்ளான். மேகசந்தேசத்தில் ஓரியக்கன் மேகத்தைத் தன் மனைவிபால் தூதனுப்பித் தன்னை விட்டுப் பிரிந்திருக்கும் அவளுக்குத் தனது நலம் பற்றிய செய்தியைத் தெரிவிக்குமாறு வேண்டுகிறான். இவன் வசித்துவரும் விந்தியப்பகுதியிலிருந்து புறப்பட்டு இயக்கனின் மனைவி வசிக்கும் அழகாபுரிக்கு அது செல்லவேண்டும். விந்திய மலையிலிருந்து தோன்றியோடும் நதியை மேகம் கடக்கவேண்டும். அந்த நதியின் நிலையைக் கவிஞன் வருணிக்கிறான். நதியில் நீர்ப்பெருக்குக் குறைந்து வெண்மணற்

பரப்பு மிகுதியாக இருக்கிறது. கோடை வெப்பத்தால் கரையிலுள்ள மரங்களினின்றும் உலர்ந்த வெண்மையான சருகுகளும் கரைகளை மேலும் வெண்மையாக்கியுள்ளன. கவிஞன் கற்பனையிலே அந்நதி காதலனைப் பிரிந்த காதலியின் நிலையில் இருப்பதாகத் தோன்று கிறது. நிர்விந்தியை என்ற அந்நதியாகிய காதலி உடல் மெலிந்து வெளுத்துக் காணப்படுவதாகக் கவி கற்பனை செய்கிருன். பிரிவாற் ருமையால் மெலிந்தும் வெளுத்தும் காணப்படுகின்ற அவளுடைய மேனி புது ரத்த ஓட்டம் பெற்றுப் பூரிப்புடன் விளங்கவேண்டுமானல் காதலனேடு மீண்டும் கூடுதல் நிகழவேண்டும். இதைக் கருத்தில் கொண்ட கவிஞன் மேகத்தை அந்நதியைக் கடக்கும்போது மழை பொழிய வேண்டுகிருன். அதன் காரணமாக நதியில் பெருக் கெடுத்து வெண்மை மறையப் புதுப் பொலிவுடன் நதியெனும் காதலி விளங்குவாள்.

இங்கே மாந்தரின் தோற்றத்தையும் உள்ள உணர்வையும் இயற்கைப்பொருள்களாகிற மேகம், நதி ஆகியவற்றுடன் இணைத் துக் கூறுகின்ற வகையில் கோலரிட்ஜ் சொன்ன கூற்றுக்கு இது இலக்கியமாக அமைவதைப் பார்க்கிருேம். இப்படிப் பல.

கலையைப் பற்றிக் கூறப்படுகின்ற மற்ருெரு கருத்து, 'எப் பொருளாக இருந்தாலும், அழகுள்ளதென்ருே அழகற்றதென்ருே ஒரு சிலரால் கருதப்பெற்ருலும், அப்பொருள்கள் அனைத்துமே கலைப் பொருள்கள்தாம்' என்பதாகும். ஒரு பொருள் அழகுள்ளது என்ருே அழகற்றது என்ருே, ஒன்று மற்ருென்றைக் காட்டிலும் அழகில் குறைந்தது அல்லது மிக்கது என்ருே கூறுவதெல்லாம் அந்தந்த மனிதனுடைய தனிப்பட்ட மதிப்பீடேயாகும். அதை "Subjective Judgment" என்று கூறலாம். கலை புனிதமாக்க இயலாத இழிந்த பொருள் என்பது எதுவும் இல்லை என்கிருர் ஆஸ்கார் வைல்டு. முல்லைக்கொடியாக இருந்தாலும் முள்ளிச் செடியாக இருந்தாலும் அது கவிஞனின் கற்பனை என்ற ரசவாதத்தால் அழகான படைப்பாக மாறிவிடுவதைக் காணலாம். ஆகவேதான் பாணன் போன்ற கவி அழகின் பிம்பமான மகாசுவேதையை வருணித்தாலும், கொடூர தோற்றமுள்ள பைரவாசாரியரை வருணித்தாலும் அப் பகுதிகள் கவிதைநலம் நிரம்பப்பெற்று அப்பொருள்களிலே நம் மனம் ஈடுபடுமாறு செய்துவிடுகின்றன. ஒரு படமோ, ஒரு சிற்பமோ, ஒரு கவிதையோ 'அழகாக' இருக்கிறது என்று சொல்கின்றவர் அப்பொருளிலே அழகு என்ற தன்மை இருப்பதாகக் கருதுவதாக இருந்தால் அது சரியல்ல என்பது ரிசார்ட்ஸ் என்பவரின் கருத்து.

அப்பொருளைப் பார்க்கின்றவர் அல்லது கேட்கின்றவர் உள்ளத்திலே ஒருவிதக் களிப்பை உண்டுபண்ணுமானால் அப்பொருள் அழகியது என்று கொள்ளவேண்டும். மெக்ஸிகோவில் இருக்கின்ற ஒருவருக்கோ சைபீரியாவில் இருக்கின்ற ஒருவருக்கோ ஒரு பொருள் களிப்பை ஊட்டுகிறதென்றால் அது அவரைப் பொருத்தவரையில் அழகியதுதான். நமக்கு அத்தகைய கிளர்ச்சியை அப்பொருள் உண்டுபண்ணவில்லை யென்றால் அப்பொருள் நமக்கு அழகற்றது தான். கிரேக்கர் கலையை அனுபவிக்கத் தெரிந்தவருக்கு இன்றைய கலையை அனுபவிக்க முடியாமல் இருக்கலாம். ஆதலால் முன்னையது அழகுள்ளது பின்னையது அழகற்றது என்று கூறிவிட இயலாது. இதைத்தான் ரிசர்ட்ஸ் கூறுகிறார், 'We are accustomed to say that a picture is beautiful, instead of saying that it causes an experience in us which is valuable in certain ways.' இதனுடன் தாஸ் குப்தா அவர்கள் கூற்றையும் நாம் ஒப்பு நோக்கலாம். 'Beauty is a spiritual event and only in a secondary manner refers to the objective world.' ஹ்யூம் என்பவரும் 'Beauty does not exist in the thing but in the contemplating mind' என்றார்.

கலைப்பயன்

பிராட்லி என்பவர் கவிதைபற்றிய தனது ஆக்ஸ்போர்டு பேருரைகளில் கீழ்வருமாறு கூறுகிறார் :—'கவிதையின் பயன் அதிலேயே அடங்கியுள்ளது. அதற்குப் புறம்பாகக் கலாசாரத்தையோ மத நம்பிக்கையையோ வலுப்படுத்தும் கருவியாக அதைக் கொள்ளுதல் பொருந்தாது. அறிவூட்டுவதிலோ, தீவிர உணர்வுகளைச் சமன் செய்வதிலோ, நல்ல குறிக்கோளுக்கு இட்டுச் செல்வதிலோ, கவிஞனுக்குப் புகழையோ பொருளையோ அமைதியையோ அளிப்பதிலோ கவிதை உதவுவதாகக் கொண்டாலும் இவையெல்லாம் கவிதையின் சிறப்புப்பற்றிய ஆராய்ச்சிக்கு அப்பாற்பட்டவை.

இங்கே சொல்லப்பட்ட 'கவிதை கவிதைக்காகவே' என்ற கோட்பாடு, 'கலை கலைக்காகவே' என்ற கோட்பாட்டை ஒக்கும். இதற்கு மாறாக வாழ்க்கையில் ஏற்படும் நன்மை தீமைகளைப் பற்றிய பிரச்சினைகளோடு கவிதையை இணைத்துப் பார்த்த பெருமக்கள் உண்டு. 'வாழ்க்கை நெறிமுறையை உணர்த்துவதில் மத போதகர்களைக் காட்டிலும் கலைஞர்களே சிறந்தவர்கள்' என்பது ஷெல்லியின் கொள்கை. 'கவிதை நம்மை உயர்த்தும் தூய்மைப்படுத்தும்.

கவிதையெனும் ஓடத்தை வைத்துக்கொண்டு இடர்க்கடலைக் கடக்க வேண்டும். மக்களின் முன்னேற்றத்திற்கு அதைப் பயன்படுத்திக் கொள்ளவேண்டும்' என்பது லாங்பெலோவின் கருத்து.

மாத்யூ ஆர்னல்டு கவிதையை வாழ்க்கையின் விமரிசனமாக (Criticism of life) எண்ணினர். 'நமக்குக் கவிதை ஓர் ஊன்று கோலாக அமையும்; வாழ்க்கையில் கசப்பு ஏற்படும்போது அது ஆறுதல் அளிக்கும்' என்று அவர் கூறுகிறார்.

'கலை கலைக்காகவே' என்ற கருத்து, காந்தியடிகளுக்கு உடன் பாடல்ல. கலையை ரசிப்பதற்குக் கலைநுணுக்கம் பற்றிய கூர்ந்த அறிவு தேவைப்படுவதாக இருத்தல் ஆகாது என்றும், இயற்கை எழில் எப்படி அனைவரையும் நேரிடையாக ஈர்க்கிறதோ, அதை ரசிப்பதற்கு எப்படிக் கலைநுண்ணுணர்வு தேவைப்படுவதில்லையோ, அப்படி ஒரு கலை உயர்ந்ததாக இருக்குமானல் அது நேரிடையாகவே மக்களை ஈர்ப்பதாக இருக்கவேண்டும் என்பது காந்தியடிகளின் கருத்து. எங்கே நன்மையும் உண்மையும் இருக்கிறதோ அங்கே தான் எழிலைக் காண வியலும் என்னும் கருத்தைக்கொண்டவர் அவர். உண்மையான கலை மாந்தரை ஒழுக்கநெறியில் உயர்த்துவ தாகவும், மக்களிடையே இணைப்பை ஏற்படுத்த உதவுவதாகவும், மக்கட் சமுதாய அமைப்பை உருவாக்குவதில் உற்ற பங்கை ஏற்ப தாகவும் இருக்கவேண்டும் என்கிறார். வாழ்க்கை என்பதே ஒரு கலையாக மிளிரவேண்டும். இசை மனிதத்தன்மையின் மேல் நிலைக்கு இட்டுச் செல்வதாக இருக்கவேண்டும். கலையுணர்வுகள் ஒருமித்து வளரும் போது தான் எழிற்றத்துவம் முழுமை பெறுகின்றது. 'To appreciate beauty in a work of Art, it must inform moral excellence' என்பது அவர் கொள்கை. கலையின் முக்கிய குறிக்கோள் பொழுது போக்கிற்காக அமைந்து இன்பம் பயப்பதாகவோ, அறிவூட்டுவதாகவோ இருப்பதல்ல, நம்மையறியாமலே நம்மிடையே ஆத்மசுத்தியை ஏற்படுத்துவதாக இருத்தல்வேண்டும் என்கிறார்.

இந்திய தத்துவ நெறிகள் அனைத்துமே அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்ற நான்கு வாழ்க்கைக் குறிக்கோள்களைப்பற்றி ஆங்காங்குச் சுட்டிச் செல்கின்றன. இந்த நான்கு புருஷார்த்தங்களையும் 'values of life' என்ற சொல்லால் இன்றைய தத்துவத் துறையினர் குறிப் பிடுவதுண்டு. இந்நான்கும் வேறுபட்ட நிலைகளில் கருவியாகவும் பயனாகவும் கருதப்படுவதுண்டு. உலகியலைப் பொருத்தவரையில் முதல் மூன்றையுமே 'த்ரிவர்க்கம்' என்று குறிப்பிடுவார்கள்.

கலைக்கும் புருஷார்த்தம் என்னும் வாழ்க்கைப் பயனுக்கும் உள்ள தொடர்பு என்ன என்பதை நம் முன்னோர்கள் எடுத்துக் கூறியிருக்கின்றனர். காவ்யாலங்காரம் என்ற தனது நூலின் தொடக்கத்திலேயே பாமஹர் பின்வருமாறு கூறுகிறார்:

धर्मार्थकाममोक्षेषु वैचक्षण्यं कलासु च ।
प्रीतिं करोति कीर्तिं च साधुकाव्यनिबन्धनम् ॥ 1. 2.

'சிறந்த ஒரு காவியம் தர்மம், அர்த்தம், காமம், மோக்ஷம் என்ற நால்வகைப் புருஷார்த்தங்களின் சிறப்பையும், பிற கலைகளில் மேன்மையையும், இன்பத்தையும், புகழையும் தோற்றுவிக்கிறது'

இங்கே கூறப்பட்ட பயன்களுள் 'புகழ்' நூலாசிரியனுக்கும் பிற பயன்கள் ஆசிரியனுக்கும் நூலைப் பயில்வோருக்கும் உரியன என்று கொள்ளவேண்டும். த்வன்யாலோக லோசனத்திலும் இக் கருத்துக் கூறப்பட்டுள்ளது.

சாரங்கதேவர் இயற்றிய சங்கீத ரத்னாகரத்திலும் நாட்டியம், நிருத்யம், நிருத்தம் என்ற மூவகை நர்த்தனத்தின் பயன்கள் கூறப்பட்டுள்ளன. அவை நால்வகை புருஷார்த்தங்கள், புகழ், சாஸ்திரப் புலமை, உலகியல் சாமர்த்தியம், வாழ்க்கை நலம், மற்றும் துக்கம், நலிவு, சோகம், பற்றின்மை, துயரம் ஆகியவற்றைப் போக்குதல், மகிழ்ச்சி முதலானவை.—7-வது அத்யாயம்.

பரதர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில், 'காணக்கூடியதான நாட்டியமும் கேட்கக்கூடியதான கவிதையும் இன்பப் பொழுது போக்குச் சாதனங்கள்' என்றும், 'நாட்டியம் விநோதத்தை அளிப்பது' என்றும் (நா. சா. I, 11, 123) கூறுகிறார். இதனை யொத்த கருத்தை அபிநவகுப்தரும் த்வன்யாலோக லோசனத்தில் கூறுகிறார்—'காவியப் பயன்களில் பிரீதிதான் பிரதானம். இங்கே ஆனந்தம் தான் முக்கியப் பயனாகக் கொள்ளப்படுகிறது.' வேறு பயன்களையும் பரதர் குறிப்பிடத்தான் செய்கிறார். 'துன்பத்தாலும், சிரமத்தாலும், சோகத்தாலும் பீடிக்கப்பட்ட மக்களுக்கு நாட்டியம் விசிராந்தியைத் தருகிறது' என்கிறார். பேராசிரியர் E. F. Carritt-இன் Poetry is 'the pleasant taste which hides the aloes and rhubarb of wholesome things' என்ற கூற்று இங்கே ஒப்புநோக்கத்தக்கது. கவிதை உணர்வை எழுப்புவதோடு அறிவையும் ஊட்டக் கூடியதானாலும் அதை நேரிடையாகச் செய்வது கவிதையின் வேலையன்று. ஒரு

மனைவி எப்படி இங்கிதமறிந்து குறிப்பாக மறைமுகமாகச் சொல்ல வேண்டிய கருத்தை இனிய முறையில் கூறுவாளோ அப்படியே ஒரு கவிஞன் அறிவுறுத்தவேண்டிய நிலையிலும் செய்யவேண்டும் என்று மம்மடர் தெளிவாகக் கூறியுள்ளார். பௌத்த மதக்கொள் கையைப் பரப்ப எண்ணிய அசுவகோஷன் கசப்பு மருந்தைத் தேனில் குழைத்துத் தருவதைப் போலவே, தான் தன் கொள்கைகளைக் காவியத்தில் அமைத்துத் தருவதாகக் கூறுகிருன். ஆகவே பெரும்பான்மையான இந்திய விமரிசகர்கள் 'இன்பமே' கலையின் தலைசிறந்த பயன் என்பதாகக் கொண்டார்கள் என்று கருதலாம்.

பிற்காலத்தில் வந்த சாஹித்யதர்ப்பண ஆசிரியரான விசுவ நாதர் காவியத்தைப் படைப்பவர் மட்டுமன்றிப் படிப்பவரும் நால் வகைப் பொருட் சிறப்பைப் பெறுவர் என்று கூறினர். புகழுக்குரி யவர் காவியத்தைப் படைத்தவராயினும் காவியம் தரும் இன்பத் திற்குப் பெரிதும் உரியவர் காவியத்தை நவில்தொறும் இன்பம் துய்க்கும் படிப்போரே என்று கூறலாம். இதனையே காவியத்தின் தலை சிறந்த பயனாக ஆலங்காரிகர்கள் பலரும் கூறுவர்.

இது பற்றிப் பதினோராம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த காச்மீர தேசத் தைச் சேர்ந்த மம்மடபட்டர் காவியப் பிரகாசம் என்ற தனது நூலில் கூறுவதைக் காண்போம். 'காவியம் புகழ், பொருள், உலகிய லறிவு, மேலான இன்பம் ஆகியவற்றை அளிப்பதுடன், தீமையை விலக்கியும் இல்லாளுக்கொப்ப இதமான மொழிகளால் அறிவுறுத் தியும் நலம் பயக்கிறது' (I, 2) என்கிருர். காளிதாசன் போன்றோர் புகழையும், ஸ்ரீஹர்ஷ மன்னனிடம் அவைப்புலவனாக இருந்த தாவகன் போன்றோர் பொருளையும், மயூரகவி போன்றோர் உடற் பிணி முதலாய தீமைகளினின்றும் விலக்கையும் பெற்றனர் என்பதை ஆசிரியர் சுட்டிக்காட்டுகிருர். இவற்றிற்கெல்லாம் மேலாக மணி முடியாக விளங்குவது காவியம் தருகின்ற 'பரா நிர்விருதி' என்று சொல்லப்படுகின்ற மேலான இன்பம்தான். இவ்வின்பம் முத்திநிலையில் ஒருவன் பெறுகின்ற பிரம்மானந்தம் அல்லது பேரின்பம் என்று சொல்லப்படுகின்ற நிலைக்குச் சிறிது கீழே அடுத்த படியில் இருப்பது. அந்த நிலையில் அறிவோரும் அறியப்படு பொருளும் என்ற நிலை நீங்கி அறிவும் ஆனந்தமும் ஒன்றும் நிலைக்குச் சென்று விடுகின்ருன், பக்குவமடைந்த ரசிகன்.

காவியத்தைப் பெறுகின்ற ஒருவன் அறிவையும் பெறுகிருன். அறிவை நாம் வேதம், இதிகாசம், புராணம், காவியம் ஆகியவற்றின்

வாயிலாகப் பெறலாம். ஆனால் இவை அறிவைப் புகட்டுகின்ற முறையில் தான் வேறுபாடு. வேதம் 'சத்யம் வத' (உண்மையைப் பேசு) 'தர்மம் சர' (அறத்தைச் செய்) என்ற முறையில் யசமானன் போல் கட்டளையிடுகிறது. இதிகாச புராணங்கள் நண்பனைப்போல 'அப்பா, நீ ராமனைப் போல, அரிச்சந்திரனைப் போல உண்மை பேசினால் உய்வுண்டு; ராவணனைப் போல, சூரபதுமனைப் போல அற நெறி பிறழ்ந்தால் அறம் கூற்றாகும், அழிவிற்கு இட்டுச் செல்லும்' என்று நயமாகச் சொல்லும். அணிநலம், குணநலம், சுவைநலம் முதலானவை வாய்க்கப் பெற்ற காவியமோ வெனில், அன்புமிக்க மனைவியைப்போல இனிய சுவை பொருந்திய சொற்களால் அறிவுரை நல்கும். வேதத்தில் சொல் முக்கியம்; இதிகாச புராணங்களில் பொருளுக்கு முதலிடம்; காவியத்திலோவெனில் சொல்லும் பொருளும் பின்னணியில் இருக்க ரசமும் த்வனியும் முக்கிய இடம் பெறுகின்றன. மருந்தைத் தேனில் குழைத்துக் கொடுக்கின்றபோது அதை உண்ட ஒருவன் தேனின் சுவையைச் சுவைத்து இன்புறுவ துடன் மருந்தினால் உடல் நலம் பெறுவது போலக் காவியச் சுவை யுடன் அறிவு நலத்தையும் பெறுகின்றான். எனினும் எல்லா வற்றினும் தலையாய காவியப்பயன் அது அளிக்கின்ற இன்பமே என்பது சாகித்யாசாரியர்கள் கருத்து. டிரைடன் என்பார் கூறுவது போல, 'சிறந்த கவிதையின் பயன் இன்பம் ஒன்றே என்று கொள்ள இயலாதெனினும் அதுவே முக்கிய பயனாக அமைகிறது. அறிவுறுத் தலும் ஒரு பயன்தான்; ஆனால் அதற்கு இரண்டாவது இடத்தைத் தான் ஒதுக்கலாம். ஏனெனில் கவிதை நமக்கு இன்பத்தை ஊட்டிக் கொண்டே அறிவுறுத்தவும் செய்கிறது.'

அறிவுறுத்தல், இன்புறுத்தல் என்ற இரண்டுமே பயனாகக் கொள்ளத்தக்கன என்பதை,

> *'தாமின் புறுவது உலகுஇன் புறக்கண்டு*
> *காமுறுவர் கற்றறிந் தார்'*

என்ற குறட்பாவில் (399) காணலாம். இதற்கு உரை எழுதிய பரிமேலழகரும், 'தாம் இன்புறுதலாவது நிகழ்வின்கண் சொற் பொருள்களின் சுவை நுகர்வானும், புகழ் பொருள் பூசை பெறுத லானும், எதிர்வின் கண் அறம் வீடு பயத்தலானும், அதனான் இடையறாத இன்பம் எய்துதல். உலகு இன்புறுதலாவது இம் மிக்காரோடு தலைப்பெய்து அறியாதன எல்லாம் அறியப்பெற்றேம் என்றும், "யாண்டு பலவாக நரையிலம்" ஆயினேம் என்றும் உவத்தல்' என்று கூறுவர்.

நூற்பொருள் கற்குந்தோறும் கற்றோர்க்கு இன்பமூட்டுதலை 'நவில் தொறும் நூல் நயம் போலும்' என்று தொடங்கும் குறட்பாவிலும் (783) காணலாம்.

கோலரிட்ஜ் இக்கருத்தையே வலியுறுத்துகிறார். கவிதை ஒரு கலை. அது செஞ்சொற்கள் மூலம் புற இயற்கையையும், மனிதனின் அக உணர்ச்சிகளையும் சித்திரிக்கின்றது. எந்தப் பகுதியைத் தொட்டாலும் உடனே இன்பம் பாயவேண்டும். அவ்வின்பம் பாட்டு மூலம் எழுகின்ற முழு இன்பத்திற்கு முரண்படாத நிலையில் இருக்க வேண்டும்.

கவிஞன் வடித்துத் தரும் இன்பநிலை எத்தகையது என்பதை ரசத்தைப் பற்றிய ஆய்வில் காணலாம்.

கவியும் ரசிகனும்

கவிஞனை 'க்ராந்தசக்ஷு' என்று கூறுவார்கள்; அவனுடைய பார்வை சாதாரண மனிதனுக்கு உள்ள நோக்கைக் காட்டிலும் கூர்மையானது, விரிந்தது, காலத்தையும் இடத்தையும் கடந்தது என்பது அதன் பொருள். உலகில் ஒரு சிலருக்கே இந்த சக்தி உண்டு. ஒருவன் கவிஞன் ஆவதற்கு எவை காரணமாக அமைகின்றன என்பதைப் பலரும் ஆராய்ந்திருக்கிறார்கள்.

தண்டி இவ்விதம் கூறுகிறார்—

नैसर्गिकी च प्रतिभा श्रुतं च बहु निर्मलम् ।
अमन्दश्चाभियोगोऽस्याः कारणं काव्यसंपदः ॥

(காவ்யாதர்சம், 1,103).

இயல்பான கவிதாசக்தி, ஆழ்ந்தகன்ற தெளிந்த நூலறிவு, நீண்டகாலப் பயிற்சி இவை மூன்றும் வாய்க்கப்பெற்ற ஒருவனால் தான் சிறந்த காப்பியத்தை இயற்ற இயலும் என்கிறார். பாமஹரும் பிரதிபை என்னும் கவிதா சக்தியும் சொற்பொருள் அறிவும் பெற்ற ஒருவன், சிறந்த கவிவாணரை அணுகியும், பிற இலக்கியங்களைக் கற்றுணர்ந்தும் காவியத்தைப் படைப்பதில் ஈடுபடவேண்டும் என்கிறார்.—காவ்யாலங்காரம் I, 5,10.

காவியப்பிரகாச ஆசிரியரான மம்மடரும் கவிதா சக்தி, உலகியல் அறிவு, சாஸ்திர அறிவு, பிற காவியங்களைப் பயிலுதல்,

பிற கவிஞர்களிடம் ஓதல், பயிற்சி ஆகியவை காவியம் தோன்றுதற் குரிய காரணங்கள் என்பார். (காவ்யபிர. I, 8)

கவிதாசக்தி ஒன்றே காரணம் (Poet is born, not made) என்ற கொள்கையுடையவர் யாயாவரீயர், வாக்படர், ஜகந்நாத பண்டிதர் முதலானோர்.

'பிரதிபை' என்பதற்கு அபிநவகுப்தர் பின்வருமாறு இலக்கணம் கூறுகிறார். இப் பிரதிபை மூன்று கூறுடையது— கடந்ததை அறியும் 'ஸ்மிருதி', நிகழப்போவதை அறியும் 'பிரக்ஞை', நிகழ்வதை அறியும் 'மதி.'

'प्रतिभा अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमा प्रज्ञा ।
तस्या विशेषो रसावेशवैशद्यसौन्दर्यकाव्यनिर्माणक्षमत्वं ॥'

பிரதிபை என்பது புதிய வடிவில் ஒரு பொருளை ஆக்கிக் காட்டக்கூடிய ஆற்றல். இவ்வாற்றல் ரசம் நிரம்பியதாகவும் தெளி வானதாகவும் எழில்மிக்கதாகவும் உள்ள ஒரு காவியத்தைப் படைப் பதில் வெளிப்படும். இது பற்றியேதான் 'अपारे काव्यसंसारे कविरेव प्रजापतिः । यथास्मै रोचते विश्वं तथेदं परिवर्तते ॥' என்ற ஆனந்தவர்த்த னரின் கூற்றும் எழுந்துள்ளது. 'காவிய உலகம் என்ற புதியதோர் உலகத்தைப் படைக்கும் பிரமன் கவிஞன் ஒருவனே. அவனுக்கு எப்படி எப்படி எல்லாம் தோற்றமளிக்கிறதோ அப்படியெல்லாம் உலகம் உருக்கொள்கிறது. ஷெல்லி என்ற கவிஞனும் 'கடவுளைப் போன்றே கவிஞனும் படைக்கவல்லோன்' என்றான். பிரதிபை என்பதை 'Creative faculty' என்று சொல்லலாம். I. A. Richards இதுபற்றிக் கூறுகிறார்.

'That synthetic and magic power reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities, the sense of novelty and freshness with old and familiar objects, a more than usual state of emotion with more than usual order.'

—Principles of Literary Criticism.

ஜே. எஸ். லோவெஸ் என்பாரின் கீழ்க்காணும் கருத்தும் நோக்கத்தக்கது: 'Its (greatest poetry) roots strike deep into the eternally familiar. But the gift of the gods to genius is the power to catch and fix that familiar in the recurrent act of becoming new. That is originality.'

—Convention and Revolt in Poetry, p. 86.

'வினையின் நீங்கி விளங்கிய அறிவின்
முனைவன் கண்டது முதனூ லாகும்'. (தொல். மரபு. 649)

'மரபுநிலை திரியிற் பிறிது பிறிதாகும்' (தொல். மரபு. 646)

என்ற தொல்காப்பியர் கூற்றும்,

'அருந்தவ முனிவன் ஆக்கிய முதனூல்
பொருந்தக் கற்றுப் புரைதப உணர்ந்தோர்
நல்லிசை நிறுத்த தொல்காப் பியனும்'

என்ற பன்னிருபடலப் பாயிரப் பகுதியும், இங்கே கருதத் தக்கவை.

அகத்தியனை அறிமுகப்படுத்தும் கம்பன்,

'உழக்கும் மறை நாலினும் உயர்ந்து, உலகம் ஓதும்
வழக்கினும், மதிக் கவியினும், மரபின் நாடி.....'

(ஆரணிய கா. அகத். 2762)

என்றும் கூறியுள்ளதை நோக்கும்போது ஒரு கவிஞனுக்கு வேண்டத் தக்கன கவியாற்றல், நூற்பயிற்சி, கவிமரபு பற்றிய அறிவு, உலகியலறிவு, நூலறிவு அனைத்துமே என்பதை அறிகிறோம்.

மரபு பின்பற்றப்பட வேண்டியதுதான் என்றாலும் 'பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும் வழுவல' என்ற கூற்றிற்கிணங்க, செய்யப்பட்ட நூல் கவிஞனுடைய கவியாற்றலுக்கு விலங்கிடா வகையிலும் கவிஞனின் சுதந்திரத்திற்கு ஊறு நேராத வகையிலும் அமையவேண்டும் என்பதை அன்றும் இன்றும் கவிஞர்களும் இலக்கண ஆசிரியர்களும் உணர்ந்திருந்தனர் என்பதைப் பார்க்கிறோம்.

ரவீந்திரநாத் டாகூர் இதுபற்றிக் கூறுகிறார்—'When we come to literature we find that though it conforms to rules of grammar, it is yet a thing of joy, it is freedom itself. The beauty of a poem is bound by strict laws, yet it transcends them. The laws are its wings, they do not keep it weighed down, they carry it to freedom. Its form is in law, but its spirit is in beauty. Law is a first step towards freedom and beauty is the complete liberation which stands and shines on the pedestal of law."—Sadhana, Realisation in Love pp. 98-99.

இலக்கிய ஆய்வுத்துறையில் 'கட்டுப்பாடும் சுதந்திரமும் இணைதல்' (Synthesis of Law and Liberty) என்பது எழில்மிகு இலக்கியத்திற்கு இட்டுச் செல்லும் ராஜபாதை என்பார், மகா மகோபாத்யாயர் எஸ். குப்புசாமி சாஸ்திரியார். 'வ்யுத்பத்தி'

அல்லது 'சுருதம்' என்று சொல்லப்படுவது கவிஞனுக்கு வேண்டிய இரண்டாவது தகுதி. இதைக் காவிய மீமாம்சை ஆசிரியர், 'உலகியலறிவு, நூலறிவு, காவியப்பயிற்சி ஆகியவற்றின் வாயிலாகப் பெறும் திறமை' என்பார். ருத்ரடர் என்பவர், 'யாப்பு, இலக்கணம், கலை, உலகியல்பு, சொற்பொருள் அறிவு, தக்கன தகாதன என்று பகுத்தறிதல்,' இவை சேர்ந்தது வ்யுத்பத்தி என்பார். ஒரு நாடக ஆசிரியன் பலதுறைப் பயிற்சி பெற்றவனாக இருக்க வேண்டுமென்பதைக் கீழ்க்கண்ட பரதரின் கூற்றுத் தெரிவிக்கிறது :

'நாடகத்தில் காணப்படாத ஞானமோ, சிற்பமோ, வித்தையோ, கலையோ, இவற்றின் சார்போ, செயலோ எங்குமே இல்லை' என்று கூறுவதனின்றும் இவற்றுளெல்லாம் ஒரு கவிஞன் தேர்ந்திருந்தா லல்லது அத்தகைய நாடகத்தைத் திறம்படப் புனைய இயலாது என்பதைக் காண்கிறோமன்றோ ?

விரிந்த அறிவும் அனுபவமும் இருந்தால்தான் கவிஞன் ரசிகனாக முடியும். அப்படி ஒரு கவிஞன் ரசிகனாக இல்லை யென்றால் காவிய உலகத்திலும் ரசம் இருக்க முடியாது. ரசமில் லாத காவிய உலகம் சுவையற்றது, ஒளியற்றது, எழிலற்றது. கவிஞன் ரசிகனாக இருந்துவிட்டால் அவன் படைக்கும் காவிய உலகம் ரசமயமானது, ஒளிமயமானது, எழில்மயமானது. ஆனந்த வர்த்தனரின் இக் கூற்றை அபிநவகுப்தர் எடுத்தாள்கின்றார்.

शृङ्गारी चेत्कविः काव्ये जातं रसमयं जगत् ।
स एव वीतरागश्चेत् नीरसं सर्वमेव तत् ॥

(அபிநவபாரதீ, I, பக். 295.)

மகிமபட்டரும், ரசத்திற்கேற்ற சொற்பொருள்களைக் கணப்பொழுது எண்ணினாலும், பிரதிபை உடைய கவிஞன் காவியத்தின் உயிர் நாடியைத் தொட்டுவிடும் பேராற்றலைக் கொண்டவனாகிறான். அதுவே சிவனின் மூன்றாவது கண்போன்ற ஞானக்கண் என்று கூறுகிறார்.

நவீன ஆலங்காரிகர்களான அபிநவகுப்தர், மம்மடர் போன்ற வர்கள் காவியத்தின் பயன் 'பரா நிர்விருதி' அல்லது மேலான இன்பம் என்று கண்டார்கள் என்பதைப் பார்த்தோம். அவ்வின் பத்தை ஒரு காவியத்தை நுகர்வோன் உணரவேண்டுமென்றால் அவனுக்கு அதற்கேற்ற தகுதி வேண்டும் என்பார்கள். அவனை 'சஹ்ருதயன்' அல்லது ரசிகன் (aesthete) என்று கூறலாம்.

'காவ்யமீமாம்சையின் ஆசிரியரான ராஜசேகரன் 'பிரதிபை' என்பது இருவகை என்றும் ஒன்று கவி கவிதையை யாத்தற்குத் துணைபுரியும் 'காரயித்ரீ ப்ரதிபை' என்றும், மற்றொன்று கவிதையைச் சுவைப்போனுக்குத் துணைபுரியும் 'பாவயித்ரீ பிரதிபை' என்றும் கூறுவார். ஒன்றை creation என்றும் மற்றதை criticism என்றும் கொள்ளலாம். கலையின் இரு புறங்களாக இவற்றைக் கருதுவது பொருந்தும். கவியும் சஹ்ருதயனும் இணைகின்ற இடத்திலே சரஸ்வதியின் தத்துவத்தைக் காண்கிறோம் என்று கூறுகிறார் அபிநவகுப்தர்—'सरस्वत्यास्तत्त्वं कविसहृदयाख्यं विजयते'. 'காவியங்களை மீண்டும் மீண்டும் பயில்வதனாலும் அதுபற்றிப் பன்முறை விமரிசிப்பதாலும், கவியினுடைய கருத்தோவியங்களைத் துல்லியமான கண்ணாடி போன்ற தன் உள்ளத்தில் வாங்கி அவற்றுடன் ஒன்றிக் கவிஞன் உணர்ந்த முறையில் உணர வல்ல ஒருவன் சஹ்ருதயன், சமான இதயத்தை உடையவன் என்று அபிநவகுப்தர் விளக்குகிறார்.

'येषां काव्यानुशीलनाभ्यासवशाद् विशदीभूते मनोमुकुरे
वर्णनीयतन्मयीभवनयोग्यता ते स्वहृदयसंवादभाजः सहृदयाः'

(த்வன்யாலோக லோசனம் பக். 77) (KSRI Edn.)

கவிஞன் கண்ட கற்பனை, பெற்ற உணர்வு அனைத்தும் சுவைப்போனுடைய உள்ளத்திலும் தோன்றவேண்டும். இதையே 'ஹ்ருதய சம்வாதம்' என்று சொல்வார்கள். 'Sanskrit poetics accepts the fundamental position that true criticism implies idealised reconstruction in the reader's soul of what is expressed of the poet's soul', என்று எஸ். கே. டே என்பவர் இதைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஒரு காவியத்தைப் படிக்கும்போதோ நாடகத்தைப் பார்க்கும் போதோ 'ரசனை' என்றும் 'ரசாஸ்வாதம்' என்றும் 'சர்வணை' என்றும் சொல்லப்படுகின்ற சுவையை ஒரு ரசிகன் முழுமையாகத் துய்க்கின்ற நிலை ஏற்படும்போதுதான் கவிதையும் பரிபூரணத் தன்மையைப் பெறுகிறது. ரசிகனுக்குப் பண்பட்ட உள்ளமும், அந்தந்தத்துறை பற்றிய அறிவும், கவிஞனால் வருணிக்கப்படுகின்ற பொருளோடு அதுவாகவேயாகின்ற 'தன்மயீபவனம்' என்று கூறப்படும் ஒன்றும் நிலையும் ஏற்படுகின்றபோதுதான் 'சஹ்ருதயன்' என்று அழைக்கப்படுகிறான். 'கவி,' 'சஹ்ருதயன்' இருவரையும் இணைக்கும் கருவியாக இருப்பதுதான் 'கலை'. இத்தகைய ரசிகனை 'alter-ego of the poet' 'கவிஞனின் மறு உரு' என்று சொல்வார்கள்.

II. காவியத்தின் உயிர்நிலை

பரதர் நாட்டியத்தைப் பற்றிய நூலை எழுதினுரென்ருலும் காவியத்தைப் பற்றியும் அவர்தான் முதன் முதலில் சில இலக்கணங்களை வகுத்துத் தந்துள்ளார். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் பதினுரும் அத்தியாயத்தில் நான்கு அலங்காரங்கள், பத்து குணங்கள், பத்து தோஷங்கள், முப்பத்தாறு லக்ஷணங்கள் ஆகியவை பற்றிக் கூறியிருக்கிருர். நாடகத்தைச் சார்ந்தவையாகவே இவை பரதரால் கூறப்பட்டாலும், காவிய குணங்கள், காவிய தோஷங்கள் என்றும் அவை கருதத்தக்கவை. பரதர் லக்ஷணங்களை விரிவாக ஆராய்ந்துள்ளார். அவற்றுள் சில அலங்காரங்கள் என்ற வகையிலும் சில குணங்கள் என்ற வகையிலும் பின்னர் வந்த ஆலங்காரிகர்களால் விளக்கப்பட்டுள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக, பரதர் கூறும் 'ஆசி' என்ற லக்ஷணம் பின்னர் தண்டியால் அலங்காரங்களுள் ஒன்ருக விளக்கப்பட்டுள்ளது.

அலங்காரங்களைப் பற்றிக் கூறும்போது நான்கு அலங்காரங்களையே பரதர் குறிப்பிடுகிருர். அவை உவமை, ரூபகம், தீபகம் யமகம் என்பன. உவமையின் ஐந்து வகைகளையும் அவர் குறிப்பிடுகிருர். யமகத்தில் பத்து வகைகள் தரப்பட்டுள்ளன. யமகத்தைச் 'சப்தாப்யாசம்' (மொழியிரட்டுதல்) என்று பரதர் கூறுகின்ருர். ஒரு சொல்லே திரும்பவும் வருவது சப்தாப்யாசம். பிற்காலத்தில் அர்த்தாலங்காரம் சப்தாலங்காரம் என்று வழங்கப்படுவதற்கு பரதரின் இம்முறை முன்னேடியாக இருந்திருக்கக்கூடும்.

நாட்டியத்தில் விலக்கவேண்டிய பத்து தோஷங்களை அடுத்து மொழிகிருர். அவையாவன: (1) கூடார்த்தம்-சுற்றிவளைத்து மாற்றுச் சொற்களால் ஒரு கருத்தைக் கூறல், (2) அர்த்தாந்தரம்-வருணிக்கத் தேவையற்றதை வருணித்தல், (3) அர்த்தஹீனம்-இயைபற்றதையோ பல்வேறு பொருள்களையோ கூறுதல், (4) பின்னுர்த்தம்-நாகரிகமற்ற முறையில் கூறுதல், (5) ஏகார்த்தம்-கூறியது கூறல், (6) சசம்சயம் (ஐயுறமொழிதல்), (7) யதி பிரஷ்டம் (யதி வழு), (8) பின்னவிருத்தம் (மாறுபட்ட யாப்பு), (9) விசந்தி (புணர்ச்சியின்மை), (10) தேச கால கலா லோக ந்யாய ஆகம

விரோதி (இடம், காலம், கலை, உலகியல், தருக்கநெறி, தர்மசாஸ்திரம் ஆகியவற்றிற்குப் பொருந்தாத கூற்று).

காவியகுணங்களை தோஷங்களின் மறுதலை என்று கொண்டார் பரதர். ஆனால் பின் வந்த வாமனர் முதலானோர் காவியகுணங்களைத் தனிப்பட்ட சிறந்த காவியப்பண்புகளாகவே கொண்டனர். பரதர் கூறும் பத்து குணங்களாவன: (1) சிலேடம் (தெளிவாகத் தோன்றினாலும் ஆழ்ந்த பொருளைக் கொண்டது), (2) பிரசாதம் (சொல்லின் நேர்ப்பொருளன்றிப் பிறிதொரு பொருள் தோன்றுமாறு கூறல்), (3) சமதை (மிகைச் சொல்லும் சிறு தொடர் மொழியுமன்றி ஒரு படித்தாய் அமைந்த எளிய சொற்கள்), (4) சமாதி (சிறந்த பொருளை ஏற்றிக் கூறுதல்), (5) மாதுர்யம் (சொல்லினிமை), (6) ஓஜஸ் (நீண்ட தொடர் மொழிகளால் ஏற்படும் வலிமை), (7) சௌகுமாரியம் (பொருளினிமை), (8) அர்த்தவியக்தி (உலகியலை யொட்டித் தெளிவாகக் கூறுதல்), (9) உதாரம் (உவகை, வியப்பு ஆகியவற்றை மேன்மையுறக் கூறுதல்), (10) காந்தி (செவிக்கும் உள்ளத்திற்கும் இன்பம் பயக்கும் அழகிய சொற்கள்).

காவியகுணம், அலங்காரம், தோஷம் ஆகியவற்றின் விளக்கங்கள் அவ்வக்காலத்தில் ஆலங்காரிகர்களால் வெவ்வேறு முறைகளில் கூறப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். பரதரைப் பொருத்தவரை இவை யனைத்தும் நாட்டிய ரசத்தோடு தொடர்புள்ளவையாகவே கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றன. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டில் பின்னர் வந்த ஆனந்தவர்த்தனரே இம் முறையை மீண்டும் புதுப்பித்தவராவர்.

பரதநாட்டியசாஸ்திரத்தின் மையக்கருத்து 'நாட்டியரசமே' யாகும். ரசத்திற்கே அவர் முக்கியமான இடத்தைக் கொடுத்திருக்கிறார். 'ரசமின்றேல் பொருளில்லை' என்னும் பொருளில் 'न हि रसादृते कश्चिदर्थः प्रवर्तते' என்று கூறியுள்ளார். 'विभावानुभावव्यभिचारि-संयोगाद्रसनिष्पत्तिः' என்ற அவருடைய சூத்திரத்தின்மீது விரிவான கொள்கை விளக்கங்களைப் பிற்காலத்தில் லோல்லடர், சங்குகர், பட்டநாயகர், அபிநவகுப்தர் முதலானோர் வழங்கியுள்ளனர். இதன் விரிவைத் தனியே காண்போம்.

பரதரை அடுத்து 8-ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த பாமஹர் முதல் 9-ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த ஆனந்தவர்த்தனர் ஈறாகத் தோன்றிய ஆலங்காரிகர்கள், இச்சாஸ்திரம் புதுப்புதுக் கருத்துக்களைத் தாங்கி நிற்கும் வகையில் பெரிதும் பணிபுரிந்திருக்கிறார்கள். பரதர் கூறிய நான்கு அலங்காரங்களுடன் ஐந்தாவதாக

அநுப்ராசம் என்பதை பாமஹர் அணிகளின் முதல் தொகுதியில் சேர்த்திருக்கிருர். எழுத்தே திரும்பவும் வந்தால் அநுப்பிராசம்; சொல் மீண்டும் வந்தால் யமகம் (மடக்கு).

நிலமனிலமன் நெடுவளிதீநீராய்,
அலமனலமன்னமலன்—புலனைந்தும்
வென்ருர் தொழுமால் விளங்கு திருவிண்ணகர
மென்ருர்க்கு முண்டோ இடர்.

(திருக்குருகைப்பெருமாள் கவிராயர், மாறனலங்காரம்)

அடுத்த தொகுதியில் ஆறு அலங்காரங்களைக் குறிப்பிடு கிருர். மூன்ருவது தொகுதியில் மூன்று அலங்காரங்கள் இடம்பெறுகின்றன. இறுதியாக இருபத்துநான்கு அலங்காரங் களைப் பாமஹர் ஒரு தொகுதியாகக் குறிப்பிடுகிருர். இப்படித் தொகுத்துத் தந்தமைக்குக் காரணம் பரதருக்குப் பின்னும் பாமஹ ருக்கு முன்னும் இருந்திருக்கக்கூடிய ஆலங்காரிகர்கள் தத்தம் நுண்ணிய ஆய்வின் பயனுக அவ்வக்காலங்களில் கவிகளின் உக்தி வைசித்திரியங்களின் சிறப்பியல்புகளை வகைப்படுத்திக் கூறியதாக இருக்கலாமோ என்று கருத இடமிருக்கிறது. இவரது காலத்திற்கு முன்பிருந்த மேதாவி என்பவரை பாமஹர் குறிப்பிடு கிருர். அவர் உத்பிரேக்ஷை என்று கூறியதை 'சங்கியானம்' என்று பாமஹர் பெயரிட்டிருக்கிருர்.

காவியத்தை (1) கத்யம் (உரை நடை), (2) பத்யம் (செய்யுள்) என்று இருவகையாகப் பகுத்து உரைநடையைக் கதை என்றும் ஆக்யாயிகை என்றும் பிரித்து அவற்றின் இலக்கணத் தைத் தந்திருக்கிருர். இப்பிந்திய பாகுபாட்டை தண்டி ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. கவிதைக்கு முரண்பட்டது உரைநடை என்று ஐரோப்பியர்கள் பண்டைக்காலத்தில் கருதி வந்தார்கள். பிற்பட்ட காலத்தில்தான் உரை நடையிலும் கவிதையழகையும் இன்பத் தையும் காணவியலும் என்று கண்டார்கள். நம் நாட்டு அலங்கார சாஸ்திரவிற்பன்னர்களோ, பாமஹர் காலத்திலேயே, இரண்டுமே கவிதை நயம் வாய்ந்தவை என்பதையும், அவை சந்தம், சீர் போன்ற கட்டுப்பாடுகளால் மட்டுமே மாறுபட்டவை என்பதையும் உணர்ந் திருந்தார்கள். பாணனுடைய காதம்பரீ உரைநடையில் அமைந் திருந்தபோதும், அது வேறு சில செய்யுள்நடைக் காப்பியங்களைக் காட்டிலும் மேலான கவிநயம் கொண்டது. பிளாட்டோவின் உரை நடையிலும் கவிதை களிநடம் புரிவதாக விமரிசகர்கள் கூறுவர்.

'வைதர்ப்ப நெறி,' 'கௌட நெறி' என்று தண்டியால் விதந்தோதப்பெற்ற இரு மார்க்கங்களையும் பாமஹர் ஏற்கவில்லை. இதன் விளைவாக இந்நெறிகளுக்குரிய காவிய குணங்களைப் பற்றியும் பாமஹர் அக்கறை கொள்ளவில்லை. ஓரிடத்தில் மட்டும் (II, 1-3) மாதுர்யம் (இன்பம்), ஓஜஸ் (வலி), பிரசாதம் (தெளிவு) என்ற மூன்று குணங்களை மட்டும் சுட்டுவதன் மூலம் பரதர் கூறிய பத்து குணங்களுக்குத் தன் உடன்பாடின்மையை உணர்த்தியிருக்கிறார். இம் மூன்று குணங்களையும் ரீதியுடன் (மார்க்கம்) தொடர்பு படுத்தாமல் தொடர்மொழிகளின் மிகுதி (கௌடீ) மிகுதியின்மை (வைதர்ப்பீ) என்ற அடிப்படையிலே அவற்றைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பாமஹருடைய காவ்யாலங்காரத்தில்தான் முதன் முதலாக நாடகத்தையும் ரசத்தையும் விடுத்துக் கவிதையின் இயல்புகளைத் தனியே ஆராயும் முயற்சியைப் பார்க்கிறோம். பாமஹர்தான் அலங்காரத்திற்கு (அணிகளுக்கு) முக்கிய இடத்தைக் கொடுத்து அவற்றுடன் தொடர்புடையவையாக குணங்களையும் தோஷங்களையும் ஆராய்ந்துள்ளார். இச் சாஸ்திரம் அலங்கார சாஸ்திரம் என்று தொடர்ந்து அழைக்கப்பட்டு வந்ததற்கு அடிகோலியவர் பாமஹர். கவிஞனின் சொல்லுக்கும் பொருளுக்கும் அழகூட்டுவது எதுவோ அது அலங்காரமாகும். ஒரு கவிஞன் எப்படிச் சொற்களையும் பொருள்களையும் தேர்ந்தெடுத்து அமைக்கவேண்டும், அவற்றின் அமைப்பிலே என்னென்ன பண்புகள் பொருந்தியிருக்க வேண்டும், என்னென்ன வழுக்கள் தவிர்க்கப்படவேண்டும் என்பவற்றை எடுத்துக்கூறிக் கவிஞனுக்கு வழிகாட்டியாக அமைய வேண்டும் என்ற நோக்கத்துடனே இத்தகைய நூல்கள் தோன்றியிருக்கின்றன. கவிதையின் உயிர் நாடி எது என்ற தத்துவரீதியான ஆராய்ச்சியில் பண்டைக்காலத்தில் ஆசிரியர்கள் ஈடுபட்டிருந்ததாகக் கொள்வதற்கில்லை.

பாமஹரும் தண்டியும் காவியத்தின் அமைப்பு, அதாவது தேர்ந்த சொல்லும் ஏற்புடைப் பொருளும் எப்படி இருக்கவேண்டும் என்பதிலே மிகுந்த கவனம் செலுத்தினார்கள். பாமஹர் 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्' என்று சொல்கிறார். (1.16) இதன் பொருள் 'சொல்லும் பொருளும் கூடியது காவியம்'. 'இலக்கணப்படி வழுவற்ற சொற்கள் அமையப்பெற்றால் அதுவே அலங்காரம்' என்று கருதியவர்கள் அன்று இருந்தனர். அதைக் குறிப்பிட்டு பாமஹர், 'தேர்ந்த சொற்களையும் ஏற்புடைப் பொருளையும் அணி செய்வதே அலங்காரம்' என்று தம் கருத்தைக் கூறுகின்றார்.

இரண்டு அத்தியாயங்களில் பாமஹர் அலங்காரங்களை விரிவாக ஆராய்கிறார். பின்னர் தோஷங்கள் (வழுக்கள்), தருக்க நெறியைச் சார்ந்த பிரமாணம், பிரக்ஞை, ஹேது, திருஷ்டாந்தம் முதலிய வற்றையும், இலக்கண நெறிப்படி யமைந்த சொற்கள் பற்றியும் விளக்கிச் செல்கிறார். அணிகளையே முக்கியமாக விளக்கவந்த பாமஹர் இவற்றை ஒரு வரையறைக்குட்படுத்துவது இயலாத செயல் என்பதை உணர்ந்து, கவிகளின் வாக்கில் சாதாரண மக்கள் பேசுவது போலல்லாது அழகொழுகும் வகையில் மாறுபட்ட முறையில் ஒரு கருத்தைக் கூறுகின்ற 'வக்ரோக்தி' முறையே எல்லா அணிகளிலும் ஊடுருவிச் செல்லும் உயிரோட்டம் என்பதைத் தெளிவுபடுத்துகிறார்.—'सैषा सर्वैव वक्रोक्तिः अनयार्थो विभाव्यते'— காவ்யாலங்காரம், II. 85.

பிற்காலத்தில் வந்த குந்தகர் 'வக்ரோக்தியை' மையமாக வைத்து 'வக்ரோக்தி ஜீவிதம்' என்ற நூலை எழுதினார். 'வக்கிரத் தன்மை' என்பது கவிக்கு இயல்பாயமைந்த சக்தி அல்லது பிரதிபை. எல்லோரும் ஆள்கின்ற சொற்களிலே ஏற்றவற்றைத் தேர்ந்து அழகுற ஒன்றைச் சொல்லும் போது அதிலே ஒரு விசித்திரமான தன்மை அல்லது 'விச்சித்தி' (சோபை)யைக் காண்கிறோம். அதுவே வக்கிரதை என்கிறார். இதை அமைத்து ஒருவன் கவிதை யாத்தால் அது படிப்போரைச் சுண்டி இழுக்கும் என்கிறார். பாமஹர் அதிச யோக்தி அணியில் வக்ரோக்தியின் தன்மையை எடுத்து விளக்கு கிறார்.

சாதாரணமாக ஒருவனை 'சப்தபர்ண மரங்களின் மலர்கள் எப்படி இருக்கின்றன?' என்று கேட்டால் அவை 'வெளுப்பாக இருக்கின்றன' என்றுதான் சொல்வான். அதையே கவிஞன் எப்படி ஒரு 'குணாதிசயம்' தோன்றும்படி கூறுகிறான் என்பதைப் பார்ப்போம்.

'பௌர்ணமி நிலவு பால் போல் பொழிகிறது. சப்தபர்ண மரங்களும் அவற்றின் பசுமையான இலைகளும் மட்டுமே தெரி கின்றன. பூக்கள் எவற்றையும் காணவில்லையே என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. வெண்ணிலவும் வெண்மையான மலர்களும் பிரித் தறிய முடியாதபடி ஒன்றிவிட்டன. காண இயலாமையால் மலர்கள் இல்லை என்று சொல்லிவிட முடியுமா? இருக்கின்றன. எப்படித் தெரிகிறது? அம்மரத்தைச் சுற்றி ஆங்காங்கு கருவண்டுகள் வட்ட மிடுகின்றன, அம்மலர்களில் உள்ள தேனைப் பருக. இப்போது அங்கே வெண்மலர்கள் இருப்பதை உணர்கிறோம் அல்லவா? இந்தக் கவிஞனின் கற்பனையில் வக்ரோக்தியைக் காண்கிறோம்.

பாமஹர் வக்ரோக்தியை உயர்த்திக் கூறியது போன்றே தண்டியாசிரியரும் காவியத்தின் அழகுக்கு இன்றியமையாத பண்பாக விளங்குவது 'அதிசயோக்தி' என்பார். ஆனந்த வர்த்தனரும் எல்லா அலங்காரங்களிலும் 'அதிசயோக்தி' பொதிந் திருப்பதாகக் கூறுவர். காவியப்பிரகாச ஆசிரியரும் இக் கருத்தைப் பின்பற்றியவரே.

காவியத்திற்கு அழகூட்டுவன அனைத்தையும் 'அலங்காரம்' என்ற சொல்லால் பாமஹர், தண்டி முதலானோர் கொண்டமையால் 'ரசங்களையும்' அலங்காரங்களுக்குள்ளே அடக்கிவிட்டனர். அலங்காரங்களைப் பற்றித் தனியே ஆராயும்போது இவற்றைக் காண்போம்.

பிற்காலத்தில் விளக்கப்பட்ட முறையில் த்வனியைப் பற்றி பாமஹர் அறிந்திருந்தார் என்று சொல்வதற்கில்லை. எனினும் அது போன்ற ஒன்றை அவர் ஓரளவு அறிந்திருந்தார் என்பதை, பர்யா யோக்தம், வியாஜஸ்துதி, அப்ரஸ்துதபிரசம்சை, சமாசோக்தி முதலான அலங்காரங்களை அவர் விளக்கும்போது நாம் ஒருவாறு உணர்கிறோம். இதிலிருந்து பாமஹர் 'த்வனி' இல்லை என்ற கோட்பாடுடையவர் அல்ல, அலங்காரத்தின் பகுதியாக அதைக் கருதியவர் என்று கொள்ளலாம்.

அலங்காரங்களே காவியத்திற்கு அழகு செய்வன என்பது பாமஹர் காலத்திய ஆழ்ந்த கொள்கை. இது குறித்து அவர் தனது காவியாலங்காரத்தில் குறிப்பிடும்போது 'ஒரு நங்கையின் முகம் இயற்கையிலேயே அழகாக இருந்தாலும் அணிகள் அணியப்பட வில்லையானால் அது நன்றாகச் சோபிப்பதில்லை' (I, 23) என்று கூறுகிறார். இதனின்றும் 'ஜாதி' என்றும் 'ஸ்வபாவோக்தி' என்றும் 'தன்மை' என்றும் குறிப்பிடப்படுகின்ற ஒன்றிலும், பாமஹர் குறிப்பிடுகிற 'காந்தம்' அல்லது வசீகரிக்கும் கவிதைப் பண்பு ஒன்று இருக்கிறது என்பதற்குச் சான்று கிடைக்கிறது. ருத்ரடர் குறிப்பிடுகிற 'வாஸ்தவம்' என்ற அணியும் இவ்வகையைச் சார்ந்ததே. போஜரும் 'ஜாதி' என்ற பெயரில் இவ்வணியைப் பெரிதும் போற்றுகின்றார். மஹிமபட்டர், கவிப்பிரதிபையால் ஒரு பொருளை நேரே பார்ப்பதுபோல் கவி வருணிக்கும்போது அது அணி யெனவே கொள்ளப்படும் என்று கூறுகிறார். இதனின்றும் வேறு பட்டது 'வார்த்தை' என்று சொல்லப்படும் மக்கள் அன்றாடம் பேசு கின்ற பேச்சு. 'சூரியன் மறைந்துவிட்டது, பட்சிகள் கூட்டுக்குச்

சென்றுவிட்டன, சந்திரன் பிரகாசிக்கிறான்' என்று சொன்னால் அது வெறும் 'வார்த்தை,' அலங்காரமல்ல என்று ஸ்வபாவோக்தி யினின்றும் இதை வேறுபடுத்திக் காட்டுகிறார்.

தண்டி, அலங்காரங்களை இரு பெரும் பிரிவுகளாகப் பகுக்கிறார். ஒன்று சுவபாவோக்தி மற்றொன்று வக்ரோக்தி. சுவபாவோக்தியைப் பாமஹர் ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. வக்ரோக்தியில் மட்டுமே கவிதைப் பண்பு இருக்க இயலும் என்பது அவர் கருத்து. 'All expression is art' என்ற குரோச்சேயின் கருத்தை நினைவில் கொண்டால் தண்டியின் கூற்றின் உண்மை புலனாகும். கம்பன் மாரீசன் குதித் தோடியதைத் தத்ரூபமாக வருணிக்கும் போது தன்மையணியிலும் கவிதை மின்னுவதைக் காணலாம்.

மிதித்தது மெல்ல மெல்ல வெறித்தது வெருவிமீதிற்
குதித்தது செவியைநீட்டிக் குரபதம் உரத்தைக்கூட்டி
உதித்தெழும் ஊதைஉள்ளம் என்றிவை உருவச்செல்லும்
கதிக்கொரு கல்வி வேறே காட்டியதொத்ததன்றே.

(கம்பரா. ஆரண்ய, 3405)

வக்ரோக்தியை 'வைதக்த்ய பங்கீபணிதி' (वैदग्ध्यभङ्गीभणितिः) என்று குறிப்பிடுகிறார் குந்தகர். இது எல்லோரும் இயல்பாகப் பேசும் முறையில் அல்லாமல் சற்று மாறுபட்ட முறையில் பிறர் மகிழும் வண்ணம் அழகுறப் பேசுகின்ற சிறந்த கவிஞனின் கூற்றில் காணப் படுவதாகும். அலங்காரவர்க்கம் அனைத்தும் வக்ரோக்தியின் தன்மையைப் பெற்றவையே. எடுத்துக்காட்டாக:—

तामभ्यगच्छद्रुदितानुसारी कविः कुशेध्माहरणाय यातः ।
निषादविद्धाण्डजदर्शनोत्थः श्लोकत्वमापद्यत यस्य शोकः ॥

(ரகுவம்சம். 14-70)

இவ்வலங்காரங்களுள் முதன்மையானது உவமை. சம்ஸ்கிருத முதல் இலக்கியமான வேதத்திலேயே உவமை ஆளப்படுவது வியப்பல்ல. மனிதன் அறியாத பொருளை அறிந்த பொருளோடு தொடர்புபடுத்திப் புரிந்துகொள்ள முயல்வது இயல்பாக எழுவ தாகும். ருக்வேதத்தில் ஒரு மந்திரம். இது ஓஷதி சூக்தத்தில் காணப்படுகிறது. 'ஓஷதிகளைத் துதித்துக் கையில் அவற்றை எடுத்த மாத்திரத்தில், கொலைக்களத்திற்குக் கொண்டு செல்வ தற்கு, ஒருவனைப் பிடித்த உடனேயே எப்படி அவன் உயிர் போவ

துண்டோ, அப்படி யக்ஷ்மா என்ற நோயும் நாசமடைகிறது.' அதர்வ முறை பயின்ற வைத்தியர் இம்மந்திரத்தைத் தந்துள்ளார்.

यदिमा वाजयन्नहमोषधीर्हस्त आदधे ।
आत्मा यक्ष्मस्य नश्यति पुरा जीवगृभो यथा ॥

(ருக்வேதம் 10. 97. 11)

இங்கே 'யதா' என்ற உவம உருபு பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

பாணினி 'உபமிதம்' என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்துவதிலிருந்தும் அவர் காலத்திற்கு முன்பே 'உவமை' பரவலாகக் கையாளப்பட்டமையை அறியலாம். யாஸ்கர் நிருக்தத்தில் கார்க்யர் கூறும் உவமையின் இலக்கணத்தைக் குறிப்பிடுகிருர். 'அதத் தத் சதிருசம்' (अतत् तत्सदृशम्) என்பது அது. ஒன்று மற்ருென்றினின்றும் வேறுபட்டும் இருக்கும், ஓரளவு ஒத்தும் இருக்கும். அப்படி இருக்கும் பொருளோடுதான் ஒன்றை உவமிக்கலாம். மேலே தரப்பட்ட யாஸ்கரின் எடுத்துக்காட்டில் 'யக்ஷ்மா' உவமிக்கப்படும் பொருள். 'கொலையுண்ணப்படப்போகின்றவன்' உவமானம். 'நாசமடைதல்' என்பது இரண்டிற்கும் பொதுவான தன்மை (சாமான்யதர்மம்). 'யதா' (போல) என்பது உவமையை உணர்த்தும் சொல் (உபமாவாசக சப்தம்).

'பொருளுணர்ந்து ஓதுகின்றவனுக்குத்தான் 'வாக்கு' தன் முழு எழிலையும் காட்டும், தலைவனிடத்தே காதல் மிக்க தலைவி அவன்முன் ஆடையணிகளால் தன்னை அழகுபடுத்திக்கொண்டு நிற்பதுபோல்' என்று மற்ருெரு ருக்வேதமந்திரம் (X. 71. 4.) கூறுகின்றது. இங்கு 'வாக்கு' 'ஜாயா' (மனைவி) வுடன் உவமிக்கப்படுகிறது. இப்படிப் பல.

பரதர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ஐந்து வகை உவமைகளை எடுத்துக் கூறியுள்ளார். அவை, 1. பிரசம்சோபமை (புகழ்ச்சியுவமம்), 2. நிந்தோபமை (நிந்தையுவமம்), 3. கல்பிதோபமை (கற்பனை கலந்த உவமம்), 4. சதிருசீ உபமை (ஒப்புவமம்), 5. கிஞ்சித்சதிருசீ உபமை (சிறிதே ஒப்புமையுள்ள உவமம்) என்பன. இத்தகைய பாகுபாடுகள் தண்டி, பாமஹர் முதலானோரால் பின்னர் வேறுபடுத்திக் காட்டப்பட்டன. மேலும் பிற்பட்ட காலத்தில் உவமையின் கூறுகளாக இருந்தவையே தனி அணிகளாகக் கொள்ளப்பட்டன. நூற்றிருபது அணிகள் வரை பின்னர் இவை விரிவுபடுத்தப்பட்டபோதிலும் அணியின் முக்கியத்துவம் பாமஹர் காலத்தில் இருந்ததுபோலன்றி ஆனந்தவர்த்தனர் காலம் (9 நூ.)

தொடங்கிப் பொலிவிழந்து விட்டது. அணிகளை அணிந்தோ அணியாமலோ இருக்கலாம். வேண்டும்போது பூணலாம் வேண்டாதபோது கழற்றி வைத்துவிடலாம், ஆனால் உடலோடு உயிர் வாழ்வு முழுதும் பிணைந்திருப்பதுபோலச் சொற்பொருளாலான உடலைக் கொண்ட காவியத்திற்கு உயிர் த்வனி; அதிலும் சிறப்பாக ரசத்வனி; ஆகவே உவமை போன்ற அணிகள் இன்றியமையாதன அல்ல என்ற கொள்கை பின்னர் நிலைபெற்றுவிட்டது.

நிருக்த உரையாசிரியரான துர்க்காசாரியர் 'அணித்ததாகக் கருதப்படும் பொருளுடன் குணங்களால் ஒன்றை மற்றொன்றுடன் அளந்து காணும்போது உவமை தோன்றுகிறது' என்று இச் சொல்லை விளக்குகிறார்.

காவ்யாலங்கார சூத்திரவிருத்தியின் ஆசிரியரான வாமனர் 'உபமானேன உபமேயஸ்ய குணலேசத: சாம்யம் உபமா' என்று கூறுகின்றார். 'உவமான உவமேயங்களுக்கிடையே ஓரளவு ஒற்றுமை இருந்தாலே போதும். உவமிக்கப்படும் பொருளைக் காட்டிலும் உவமானப்பொருள் மேலான குணம் உடையதாக இருக்கவேண்டும்' என்கிறார்.

எடுத்துக்காட்டு—

गुणदोषौ बुधो गृह्णन् इन्दुक्ष्वेलाविवेश्वरः ।
शिरसा श्लाघते पूर्वं परं कण्ठे नियच्छति ॥

(குவலயானந்தம் I, பக்கம், 13.)

இவர் கூறுகின்ற பூர்ணோபமை, லுப்தோபமை ஆகியவை நிருக்தர் காலத்திலேயே காணப்படுகின்றன.

தொல்காப்பியர் உவமைபற்றி ஒரு இயலையே ஒதுக்கியிருக்கிறார். மெய்ப்பாட்டியலுக்கு அடுத்து இதை வைத்திருப்பதிலிருந்தே சுவையே ஒரு காவியத்திற்கு மிக முக்கியமாக வேண்டப்படுவதென்பதும், அணி அடுத்த இடத்திற்கே உரியதென்பதும் தொல்காப்பியரது கொள்கை என்று கொள்ளுதற்கிடமுண்டு. அகம் புறம் என்ற இரண்டுக்குமே இது பொதுவானது. உவமம் என்பது ஒரு பொருளோடு ஒரு பொருளினை ஒப்புமை கூறுதல் என்பது தொல்காப்பியர் உள்ளிட்டு அனைவருக்கும் உடன்பாடான ஒன்று. பின்னாலே அகத்திணையியலுள் (சூ. 49) உவமத்தை உள்ளுறையுவமம் ஏனையுவமம் என இரண்டாக்கிக் கூறியுள்ளார்.

'பவழம் போல் வாய்' என்பது ஏனையுவமம்; 'பவளம்' என்ற சொல்லை மட்டும் கூறி 'வாய்' என்ற சொல்லைக் கூறாது அப் பொருள் இன்னதென்று ஆராய்ந்து கொள்ளும் வகையில் சில சொற்களை அமைத்துவிட்டால் அது 'உள்ளுறை உவமம்' ஆகும். (சூ. 48).

வீங்குநீர விழ்நீலம் பகர்பவர் வயற்கொண்ட
ஞாங்கர் மலர்சூழ்தந்து ஊர் புகுந்த வரிவண்டு...

(கலி. 66.)

இதில் 'வீங்குநீர்' பரத்தையர் சேரியாகவும், அங்கே மலர்ந்த 'நீலப்பூ' பரத்தையராகவும், 'பகர்பவர்' பாணராகவும், அம்மலரைச் சூழ்ந்த 'வண்டு' தலைவனாகவும் கவியால் உணர்த்தப்படுகின்றன. இங்கே வெளிப்படக் கூறப்பட்டுள்ள 'வீங்குநீர்' முதலான கருப் பொருள்கள் வெளிப்படையாகக் கூறப்பெறாத மருதத்திணைப் பொருள்களுக்கு உவமமாக இச்செய்யுளைக் கேட்கும் ரசிகன் உள்ளத்தில் தோன்றுகின்றன. புலவன் தான் கருதியதைக் கூறாத போதும் கேட்போர், இவன் கருதியது இதுதான் என்று ஆராய்ந்து கொள்ளுதற்கு ஏற்றவாறு கவிஞன் தன் உள்ளத்தே கருதி, உள்ளுறுத்து இறுவதை 'உள்ளுறை உவமம்' என்பர்.

இவ்வுவமத்தைத் தொழில், பயன், வடிவு (மெய்), வண்ணம் (உரு) என்ற அடிப்படையில் நான்கு வகையாகக் கூறுவார் தொல் காப்பியர். (உவ. 276)

'புலி பாய்வது போல் பாய்கின்ற மறவன்' என்ற விடத்தில் பாய்தல் என்னும் தொழிலில் மறவன் புலியை ஒத்திருப்பதால் இது வினையுவமம்.

'மாரியன்ன வண்கை' என்னும்போது மேகம் போன்று வள்ளல் தன்மை உடைய கையை உடையவன் என்பது பொருள்; மாரியின் பயன் வளம்; அதுபோல் ஒருவனுடைய வள்ளல் தன்மையால் மற்றொருவன் வளம் பெறுவதால், பயனுவமம்.

'துடியிடை' என்பது உருவால் துடிக்கருவியைப் போன்ற இடையை உடையவள் என்பதால் மெய்யுவமம்.

'பொன்மேனி' என்ற சொல் பொன் போன்ற வண்ணத்தை உடைய மேனியன் என்ற பொருளைத் தருவதால் 'உருவுவமம்' என்று கொள்ளப்படுகின்றது.

இவை நான்கும் உவமைத் தொகை, உவமை விரி என எட்டா தலும் உண்டு. உவமிக்கப்படும் பொருளைக்காட்டிலும் உவமப்

பொருள் உயர்ந்ததாக இருக்கவேண்டும் என்பது நியதி. இதை 'உயர்ந்ததன் மேற்றே உள்ளுங்காலை' என்ற சூத்திரத்தில் (278) தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகிறார்.

ஒரு பொழிலின்கண் தலைமகள் நிற்கிறாள். சிறந்த வனப்புடன் எழிலோவியமெனக் காணப்படுகிறாள். இவ்வளவு சிறப்பை முன்பு காணாத தலைமகன் 'இவள் தெய்வமகளோ, அல்லது அபூர்வமான மயிலோ, அல்லாவிடில் மானிட மாதர்தானோ' என்று ஐயுறுகின்றான். திருவள்ளுவரின் எழுத்தோவியம் இது.

அணங்குகொல் ஆய்மயில் கொல்லோ கனங்குழை
மாதர்கொல் மாலும் என் நெஞ்சு. (குறள் 1081)

ஓடையருகே இப்படியொரு காட்சி நடப்பது இயல்புதான். ஆயினும் உயர்ந்த கவிஞன் தன் கற்பனைத் திறத்தால் இத்தகைய உவமையைக் கையாண்டு கருதிய பொருளுக்கு மெருகு கொடுத்துப் புதியதுபோல் காட்டும்போது அதில் அவனுடைய பிரதிபை, தனித் தன்மை பளிச்சிடுவதைக் காண்கிறோம்.

J. K. Lowes என்பவர் கூறுகின்றார்—

'Now that is what the greatest poetry has always built on. Its roots strike deep into the eternally familiar. But the gift of the gods to genius is the power to catch and fix that familiar in the recurrent act of becoming new. That is originality.

—Convention and Revolt in Poetry, p. 86

இலக்கண வகையால் பலவாகி வரும் உவமைப்பொருள் திறம், மரபு வழி உணரப்படுதல் வேண்டும் என்பார் தொல்காப்பியர்.

காஷ்மீர தேசத்திய முதற்பெரும் ஆலங்காரிகரான உத்படர் பாமஹர் வழியைப் பின்பற்றியவர். அனுப்பிராசம் என்ற சொல்லணியை அடிப்படையாகக் கொண்டு மூவகை விருத்திகளை முதன் முதலாக எடுத்துக்கூறியவர் இவரே. அவை (1) கிராமிய விருத்தி (2) பருஷ விருத்தி (3) உபநாகரிக விருத்தி என்பன. இலக்கண விதிகளின் அடிப்படையில் உவமைவகைகளை முதலில் எடுத்துக் கூறியவரும் இவரே. அலங்காரங்களுக்குள் ரசத்திற்கு முக்கிய ஒரு இடத்தை உத்படர் தந்துள்ளார். பரதருக்குப் பின் 'பாவம்,' 'அநுபாவம்' என்ற சொற்களைக் கையாண்டவரும் இவரே. பாமஹரைப் போன்றே இவரும் 'குணம்' 'அலங்காரம்' இவ்விரண்டிற்குமிடையே பெரிதும் வேறுபாடில்லை என்ற கருத்துடையவர்.

அலங்கார பத்ததியில் நாம் காணவேண்டிய அடுத்த ஆலங் காரிகர் ருத்ரடர். அவருடைய 'காவ்யாலங்காரம்' என்ற நூலில் ரசத்தைப்பற்றி இரண்டு அத்தியாயங்களிலும், அலங்காரங்களைப் பற்றிப் பத்து அத்தியாயங்களிலும் எழுதியிருப்பதிலிருந்தே அவருடைய காவியக் கொள்கையை நாம் ஊகிக்கலாம். தண்டி, வாமனரைப் போலல்லாமல் இவர் பாஞ்சாலீ, லாடீயா, கௌடீயா, வைதர்ப்பீ என்ற நால்வகை ரீதிகளைப் பற்றிப் பேசுகிறார். ஆனால் இவருடைய கருத்தின்படி ரீதிகளின் வேறுபாடு தொடர் மொழிகளின் நீளம் சிறிதா பெரிதா என்ற அடிப்படையில் எழுவன; தண்டி, வாமனரைப் போலக் காவிய குணங்களின் அடிப்படையில் அல்ல. பாமஹர், உத்படர் ஆகியோரைப் போலவே இவரும் பர்யாயோக்தம் முதலான அணிகளில் ரசத்திற்கும் ஓரிடத்தை அளித்திருக்கிறார். ருத்ரடர் புதிதாகச் சுமார் முப்பது அலங் காரங்களை விளக்கியிருக்கிறார். அவர் நூலில் காணப்படும் மொத்த அணிகள் அறுபத்தெட்டு. இவற்றுள் அர்த்தாலங் காரங்களை வாஸ்தவம் (23) உவமைத்தன்மை (21) அதிசயம் (12) சிலேடை (12) என்ற நான்கு தலைப்புக்களின் கீழ் பகுத்து விளக்கி யுள்ளார். இப்படித் தொகுத்தாராய்வதில் இவர் பாமஹர் வழியைப் பின்பற்றுகிறார் என்று தெரிகிறது.

பிற்காலத்தில் வந்த ருய்யகரின் அலங்காரசர்வஸ்வமும், ஜயதேவரின் சந்திராலோகமும், அப்பய்ய தீக்ஷிதரின் குவலயா னந்தமும் அலங்காரம் ஒன்றையே விளக்கவந்தன. பல்வேறு ஆசிரியர்களுக்கிடையே இவ்வகைகளின் தன்மை, பாகுபாடு ஆகியவை பற்றிய கருத்துவேற்றுமைகள், காலப்போக்கின் மாறு பாட்டாலும், ஆசிரியர்கள் அணுகும்முறை வேறுபாட்டாலும் தோன்றியதில் வியப்பில்லை.

எட்டாம் நூற்றாண்டில் காஞ்சியில் வாழ்ந்த தண்டி காவ்யா தர்சம் என்ற நூலை எழுதியவர். தமிழ்நாட்டில் பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த ஒருவரால் பெரும்பகுதி இதைத் தழுவியே 'தண்டியலங்காரம' எனற தமிழணி நூல் எழுதப்பட்டது. இது போன்றே கன்னட கவிராஜமார்க்கமும், சிங்கள 'சீயலபாஸ்லகார' என்ற நூலும் மிகுதியும் பயிலப்பட்டவை. தண்டி பின்னர் வந்த வாமனரைப்போல் ரீதியைப்பற்றிப் பேசியபோதிலும் ரீதியைச் சார்ந்த குணங்களும் அலங்காரங்களைப் போலவே காவியத்திற்கு அழ கூட்டுவன என்ற கருத்தைக் கொண்டவர். ஆகவே, இவரை அலங்காரபத்ததியாளருக்கும் ரீதி பத்ததியாளரான வாமனருக்கும்

இடையே வைத்துக் காண்பது பொருத்தமாக இருக்கும். பாமஹ ரைப் போலவே தண்டியும் காவியத்தின் புற அமைப்பு அல்லது உடல் என்று பின்னர் கருதப்பட்ட சொல் பொருள் ஆகியவற்றையே சிறப்பாகக் கொள்கிருர். மகாகாவ்யம் அல்லது சர்க்கபந்தம் என்பதை இருவருமே பெருங்காப்பியமாகக் கொண்டனர். அலங் காரங்களினின்றும் வேறுபட்ட மார்க்கங்களின் இயல்புகளாகிற காவிய குணங்களுக்கு தண்டி சிறப்பிடம் தந்திருக்கிருர். எனினும் வாமனரைப்போல், 'காவியத்திற்கு உயிரே ரீதிதான்' என்று கூற வில்லை. காவியத்தின் இலக்கணத்தைக் கூறும்போது-'इष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली' என்று வரையறை செய்கிருர். 'கருதிய பொருளை ஏற்ற முறையில் கூறும் சொற்ருெகுதி காவியம்' என்பது இதன் பொருள். சொற்கள் தக்கமுறையில் அமைவதைத்தான் 'மார்க்கம்' என்று தண்டி கருதுகிருர். வைதர்ப்பம் கௌடீ என்ற இரு வேறுபட்ட, ஒன்றுக்கொன்று பெரும்பாலும் மாறுபட்ட மார்க்கங்கள் விதர்ப்ப நாட்டிலும், கௌட நாட்டிலும் ஒரு காலத்தில் பெருவழக்காக இருந்திருக்கவேண்டும். பிறகு இப்பெயர்கள் நாட்டைச் சுட்டாமல் அந்த 'நடை' ஒன்றையே சுட்டுவனவாக அமைந்தன. ஆகவே தான் தமிழ்நாட்டினருக்காக எழுதப்பட்ட தண்டியலங்காரத்திலும் அதே பெயர்கள் வழங்கப்பட்டுள்ளன. 'விதர்ப்ப நெறி சிறந்த தென்ருே, கௌட நெறி தாழ்ந்ததென்ருே கொள்வது அறிவுடைமை யாகாது. இப்படிக் காவியங்களுக்கு முத்திரை குத்திப் போற்று வதும் தூற்றுவதும் பொருத்தமற்றது' என்று தெளிவுபடுத்துகிருர் பாமஹர்.

தண்டியாசிரியர் காலத்தில் கௌட நெறியை இகழ்ந்தும், வைதர்ப்ப நெறியைப் புகழ்ந்தும் கூறும் நிலை இருந்திருக்கிறது. தண்டி வைதர்ப்ப நெறிக்குரிய பத்துக் காவிய குணங்களைக் கூறி விட்டு அந்நெறியே சிறப்புக்குரியது என்றும் முடிவு கட்டுகிருர். அப்பத்து குணங்களாவன—1. சிலேஷம் (செறிவு), 2. பிரசாதம் (தெளிவு), 3. சமதை (சமநிலை), 4. மாதுர்யம் (இன்பம்), 5. சுகு மாரதை (ஒழுகிசை), 6. அர்த்தவியக்தி (உய்த்தலில் பொருண்மை), 7. உதாரத்வம் (உதாரம்), 8. ஓஜஸ் (வலி), 9. காந்தி (காந்தம்), 10. சமாதி (சமாதி)—என்பவை. (காவ்யாதர்சம் 1. 41)

இப்பத்து குணங்களும் வைதர்ப்ப மார்க்கத்திற்கு உயிர் போன்றவை. பெரும்பாலும் இவற்றினின்று மாறுபட்டிருப்பது கௌட மார்க்கம் என்பார். எடுத்துக்காட்டாக, 'மாலதீமாலா, லோலாலிகலிலா' என்பதில் உள்ள அநுப்பிராசத்தை மிகுதியாக

விரும்புகின்றவர்கள் கௌடமார்க்கத்தினர். இங்குள்ள சொற்களிலே செறிவு காணப்படவில்லை. 'ல' என்ற ஒலி திரும்பத் திரும்ப வருவதைப் பார்க்கிறோம். கூட்டொலிகளே அன்றி ஒரே வகை யான ஓசை கொண்ட சொற்கள் இருந்தால் அதில் சுவையைக் காணமாட்டார்கள், வைதர்ப்ப நெறியாளர். இச் சொற்றொடரின் கருத்து, 'அங்குமிங்கும் சஞ்சரித்துக் கொண்டிருக்கும் வண்டு களால் சூழப்பட்டுள்ளது மாலதிமாலை' என்பதாகும். இதே கருத்தை வைதர்ப்ப நெறியாளர், 'மாலதீதாம லங்கிதம் பிரமரை:' என்பர். இங்கே ஒலிகள் தம் தன்மையில் மாறி மாறி வருவதுடன் சொற்களிடையே ஒரு செறிவும் காணப்படுகிறது.

தமிழ் நாட்டில் காஞ்சியில் வாழ்ந்தவர் காவியாதர்சம் என்ற சம்ஸ்கிருத பண்டை அலங்கார நூலை எழுதிய தண்டி. இதைப் பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த ஒருவர் தமிழ்மரபிற்கேற்பச் சிலவற்றை மாற்றிப் பெரும் பகுதி வடநூலைத் தழுவியே எழுதி யிருக்கிறார். பிரசாத (தெளிவு) குணத்தின் இலக்கணத்தை அவர் தமிழில் கூறும்போது, 'தெளிவெனப் படுவது பொருள் புலப்பாடே' என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். அதாவது கவியாற் கருதப்பட்ட பொருள் கேட்போர் உளங்கொண்டு விளங்கத் தோன்றுவது, என்பதாகும். எடுத்துக்காட்டு:

'பிறர்க்கு இன்னா முற்பகல் செய்யின் தமக்கு இன்னா
பிற்பகல் தாமே வரும்' (குறள், 319)

இப்படிக் கூறாமல் சொல் ஆடம்பரத்தை விரும்பும் கௌடர்,

'பொய்யாமை பொய்யாமை யாற்றின் அறம்பிற
செய்யாமை செய்யாமை நன்று' (குறள், 297)

என்பது போல் அநுப்பிராசம் மிக்கவற்றைக் கூறுவராம்.

இந்தப் பிரசாத குணம் எல்லாக் காவியங்களுக்கும் எல்லா ரசங்களுக்கும் தேவையான ஒன்று என்பதை ஆலங்காரிகர்கள் கொண்டுள்ளனர்.

பாமஹர் அலங்காரங்களையே முக்கியமாகக் கருதியவர். குணங்களை ஓரிடத்திற் குறிப்பிட்டுவிட்டுச் செல்கிறார். ஆனால் அவர் மூன்று குணங்களைத்தான் குறிப்பிடுகிறார். அவை பிரசாதம், மாதுர்யம், ஓஜஸ் என்பவை. முன்னிரண்டில் சமஸ்தபதம் (சொற் றொடர்) குறைவு, பின்னையதில் மிகுதி. மென்மை (கோமளத்வம்), செவிக்கினிமை (சுருதி பேசலத்வம்), தெளிவு (பிரசன்னத்வம்) என்ற இம்மூன்றும் வைதர்ப்ப நெறியை ஒட்டியவை என்பது அவர்

கருத்து. ரசபாவங்கள் இருக்கிற இடத்தில் மதுரகுணம் இருக்கும். இவ்வின்பகுணம் சொல்லினும் பொருளினும் இருக்கும். இக்குணம் பொருந்திய காவியங்களில், தேனீக்கள் தேனினுல் ஈர்க்கப்பட்டாற் போல, அறிஞர்கள் ஈடுபடுவார்கள் என்கிருர் தண்டி (1.51).

தமிழ்த்தண்டி கூறுகிற எடுத்துக்காட்டு—

முன்னைத் தம் சிற்றில் முழங்கு கடலோதம் மூழ்கிப்போக
அன்னைக்குரைப்பனறிவாய் கடலே என்று அலறிப்பேரும்
தன்மை மடவார் தளர்ந்து உகுத்த வெண்முத்தம்
தயங்கு கானல்
புன்னை யரும்பு ஏய்ப்பப் போவாரைப் பேதுறுக்கும்
புகாரே எம்மூர்.

ஓஜஸ் (வலி) என்ற குணத்தை கௌடர்கள் விரும்பிப் பயில் வார்கள். அதில் சொற்ருெடர்கள் மிகுதியாக இருக்கும். உரை நடையில் இதை மிகுதியும் கையாள்வது உண்டு. ஆகவே 'ஓஜஸ் என்ற குணம் உரைநடையின் உயிர்நாடி' என்ற வழக்கு அக் காலத்தில் இருந்தது. அதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டு, பாண பட்டரின் உரைநடை நூல்களான ஹர்ஷசரிதமும் காதம்பரியும். தண்டி தருகின்ற எடுத்துக்காட்டிலும் இதைக் காணலாம்.

'அஸ்தமஸ்தகபர்யஸ்தார்காம்சுஸம்ஸ்தரா,
பீனஸ்தனஸ்திதாதாம்ரவஸ்த்ரேவாபாதி வாருணீ. (1.82)

மேற்குமலைக் குன்றுகளின் மீது சூரியனின் செங்கிரணங்கள் படிந் திருப்பதைப் பார்க்கும் போது, மேற்குத்திக்காகிய நாயகி தன் நாயகன் வரும்போது செம்பட்டாடை உடுத்தி நிற்கிருளோ என்று தோன்றுகிறதாம்.

இதில் 'ஸ்த' 'ஸ்த' என்ற ஒலி ஏழு முறை ஒலிக்கிறது. இந்த அநுப்பிராசத்தோடு நீண்ட சொற்ருெடர்; முதல் வரி முழுதும் ஒரே சொல்; இரண்டாவது வரியிலும், 'வஸ்த்ரா' என்பது வரை ஒரு சொல். இவ்வமைப்பு கௌடர்களுக்கு உகந்தது. இதே கருத்தை உணர்த்த வைதர்ப்ப நெறியாளர் நீண்ட சொற்ருெடரை அளவோடு பயன்படுத்துவதையே விரும்புவர். அநுப்பிராசத் தையும் வலியத் தேர்ந்து பயன்படுத்தமாட்டார்கள். அப்படிச் செய்தால் நம் கவனம் அந்த ஒலியிலே லயித்துவிடும்; பொருளிலே பொதிந்திருக்கிற ரசத்தை முழுமையாக உணர இயலாமற்போகும்.

மேற்சொன்ன செய்யுட் கருத்தை வைதர்ப்ப நெறியாளர்,

'பயோதரதடோத்ஸங்கலக்னசந்த்யாதபாம்சுகா
கஸ்ய காமாதுரம் சேதோ வாருணீ ந கரிஷ்யதி'

என்று கூறுவர்.

தொல்காப்பியர் செய்யுளியலில் கூறுகின்ற சிலவற்றைக் காணும்போது எந்தக் காவியகுணம் அல்லது பண்பு போற்றப் பட்டது என்பதை நாம் ஒருவாறு உணரலாம். 'இழுமென் மொழி யால் விழுமியது நுவலுதலே' சூ. 550இல் குறிப்பிடுகிறார். மெல் லென்ற சொல்லால் விழுப்பம் பொருந்திய பொருளைச் சொல்லுதல், 'தோல்' என்ற வனப்பாகும் என்பது இதன் பொருள்.

'தெரிந்த மொழியால் செவ்விதின் கிளந்து
தேர்தல் வேண்டாது குறித்தது தோன்றின்
புலன் என மொழிப புலன் உணர்ந்தோரே' (சூ. 553)

இதன் பொருள், 'தெரிந்த சொற்களால் செம்மையாக எடுத்துச் சொல்லப்படுவது 'புலன்' எனப்படும். பொருளை ஆராய்ச்சி செய்யாமலே எளிதில் உணரலாம்.'

'அமைதிப்பட்டு நிற்றல்' என்னும் பொருளைக்கொண்ட 'அம்மை' என்ற வனப்பு 557-வது சூத்திரத்தில் பேசப்படுகிறது. அதில் 'சிலவாகிய மெல்லியவாகிய சொல்லோடும், இடையிட்டு வந்த பனுவலிலக்கணத்தோடும் ஐந்தடியின் ஏருது வருவது அம்மை' என்பது உரையாசிரியர் விளக்கம்.

எடுத்துக்காட்டாகத் தரப்படுகின்ற குறள்—

மலர்காணின் மையாத்தி நெஞ்சே இவள்கண்
பலர்காணும் பூவொக்கும் என்று. (குறள், 1112)

'என் நெஞ்சமே, இவள் கண்கள் பலரும் காண்கின்ற தாமரை, குவளை முதலிய மலர்களை ஒத்திருக்கும் என்று நீ எண்ணி மயங்கி விட்டாய். என்னே உன் அறிவு' என்று தலைவன் தன் நெஞ்சை நோக்கிக் கூறுகிறான்.

இவை போன்ற 'வனப்புக்கள்' சொற்களின் அமைப்புப்பற்றியும் பொருள்பற்றியும் தொல்காப்பியரால் தரப்பட்டுள்ளன. இவை 'தெளிவு' முதலாகிய தமிழ்க் கவிதை நலத்தை அன்று ஆராய்ந்த முறையை நமக்கு ஒருவாறு உணர்த்துகின்றன.

வாமனரின் ரீதி

ஒன்பதாம் நூற்றுண்டுத் தொடக்கத்தில் வாழ்ந்த வாமனர் காவியத்தின் உயிர்நாடியாக இருப்பது 'ரீதி' என்முர். காவிய குணங்களோடு கூடிய சொற்களின் அமைப்பை ரீதி என்று கொண்டார். இது நாட்டின் ஒவ்வொரு பகுதியிலும் ஒவ்வொரு வகையாக இருந்திருக்கவேண்டும். இதை இவருக்கு முன்பு வாழ்ந்த காதம்பரியின் ஆசிரியரான பாணபட்டரே குறிப்பிட்டிருக்கிருர். 'நாட்டின் வடபகுதியில் 'சிலேஷம்' மிகுதியாகப் பயன்படுத்தப் படுகிறது; மேற்குப் பகுதியிலுள்ளோர் அர்த்தத்தை மட்டுமே கவனிப்பார்கள்; தெற்குப் பகுதியிலுள்ளவர்கள் உத்பிரேக்ஷையை ஆள்வதில் வல்லவர்கள்; கிழக்குப் பகுதியில் இருக்கிறவர்களுக்குச் சொல் ஜாலங்களிலே மோகம்' என்று கூறியுள்ளார்.

கவியின் எழுத்து எப்படி இருக்கவேண்டும் என்று கூறிய பாணன்—'புதிய பொருளைத் தாங்கி உள்ளதை உள்ளவாறு சொன்னுலும் கிராமத்தாரைப்போல் பச்சையாகச் சொல்லாமல், இயல்பாக அமையக்கூடிய சொல்லியையுடன் ரசம் பரிமளிக்கும்படி கவரக் கூடிய சொற்களால் சொல்லவேண்டும்' என்கிருர்.

வாமனரால் 'ரீதி' என்று சொல்லப்படுவதை 'style' என்பதுடனே, 'diction' என்பதுடனே ஒப்பிட்டுக் கூறுதல் அத்துணைப் பொருத்தமாக இராது. பாமஹர் இரண்டு ரீதிகளைக் கூறுகின்றுர்; வாமனர் மூன்று ரீதிகளைக் கூறுகின்றுர். மற்றும்சிலர் நான்கு, ஆறு என்று பெருக்கிக்கொண்டு செல்கின்றனர். மேலும் இவை ஒரு சில குணங்களைப் பற்றியே கூறுகின்றன. ஆங்கிலத்தில் கூறப்படும் 'style' என்பது ஆசிரியரின் தனித்தன்மையைச் சுட்டுவதாகக் கூறப்படுகின்றது. மேலும் ஒரு காவியத்தின் பல்வேறு அம்சங்களையும் அது உளப்படுத்துவதாக அமைந்துள்ளது.

வாமனர் வைதர்ப்பீ, கௌடீ ஆகியவற்றுடன் பாஞ்சாலீ ரீதியையும் குறிப்பிடுகிருர் (1.2.9.). வைதர்ப்பீ ரீதி 'தோஷமெதுவுமின்றி எல்லாக் குணங்களும் பொருந்தி வீணு நாதம் போல் இனிமையானது' என்ற முன்னோர் கூற்றை எடுத்துக்காட்டுகிருர். ஓஜசும் காந்தி குணமும் பொருந்தியது கௌடீய நெறியென்றும், மாதுர்யமும் சௌகுமார்யமும் பொருந்தியது பாஞ்சாலீ நெறியென்றும் கூறியுள்ளார். இம்மூன்று நெறிகளிலும் வைதர்ப்பநெறியே சாலச் சிறந்ததென்பதும் இவர் கருத்து.

தண்டியின் கருத்துப்படி காவியத்திற்கு அழகூட்டுகின்ற அனைத்துமே அலங்காரத்தின்பாற் படுவன. குணம், ரசம், சந்தி

யங்கம், விருத்தியங்கம், லக்ஷணம் என்று பரதரால் சொல்லப்படு கின்ற அனைத்துமே இவர் கருத்துப்படி காவ்யாலங்காரங்கள்தான். ஆனால் வாமனர் காவியத்திற்கு அழகை ஏற்படுத்துகின்றவை 'குணங்கள்' என்றும், அப்படி ஏற்பட்ட அழகை மிகுதிப்படுத்துபவை 'அலங்காரங்கள்' என்றும் கொண்டார். 'குணங்கள்' இன்றிக் காவியங்கள் இல்லை. ஏனெனில் அவைதான் காவிய சோபையைத் தருவன. அலங்காரம் இன்றியும் காவியம் இருக்கலாம் என்பார். தண்டி கூறிய அதே குணங்களைப் பத்து சப்த குணங்களாகவும் பத்து அர்த்த குணங்களாகவும் வாமனர் விவரித்துள்ளார்.

வைதர்ப்பீ, கௌடீ, பாஞ்சாலீ என்ற பெயர்கள் முதலில் வழங்கப்பட்ட காலத்தில் அவ்வப் பகுதிகளில் ஒரு வகைக் கவிதை நடையைக் கவிஞர்கள் பயின்று வந்தார்கள் என்று சொன்னாலும் பிற்காலத்தில் இந்நெறிகள் அந்தந்தக் குணங்களைப் பற்றியே வழங்கி வந்தன. எந்த நாட்டுப் பகுதிக் கவிஞனும் ஏதேனும் ஒரு நெறியைப் பின்பற்றலாம் என்ற நிலை பின்னர் ஒப்புக்கொள்ளப்பட்டுவிட்டது.

பிற்காலத்தில் இந்த ரீதிகள் பரதர் சொன்ன விருத்திகளோடு தொடர்பு படுத்தப்பட்டுள்ளன. பரதருடைய கைசிகீ விருத்தி ஒரு புறம் சிருங்கார ரசத்தோடும் மறுபுறம் வைதர்ப்ப ரீதியோடும் தொடர்பு படுத்தப்பட்டது. ஆரபடீ விருத்தி ரௌத்ரம் முதலான ரசங்களோடும் கௌடீ ரீதியோடும் தொடர்புபடுத்தப்பட்டது. பாஞ்சாலீ ரீதி பெரும்பாலும் வைதர்ப்பியுடனும் லாடீயா ரீதி பெரும் பாலும் கௌடீயுடனும் தொடர்புபடுத்தப்பட்டன. இவையிரண்டும் இயைபுள்ள ரசங்களோடு ஆளப்பட்டன.

தமிழ்த் தண்டியாசிரியர் தமிழ் மொழிக்கு அணி இலக்கணம் எழுதியபோது காவிய மரபைக் காக்கும் வகையில் வைதர்ப்பம் கௌடீ என்ற பெயர்களையே பயின்றார் என்றாலும் அவை இடத்தைச் சுட்டுவன அல்ல குணங்களையே கொண்டன என்பதை நாம் அறியவேண்டும்.

இங்ஙனம் பெரும்பாலோர் வைதர்ப்பத்தை உயர்ந்த நெறியாகக் கொண்டதில் வியப்பில்லை. Shopenhauer கூற்றை இங்கே நோக்குவோம்.

'An author should guard against using all unnecessary rhetorical adornment, all useless amplification, and in general, just as in architecture, he should guard against an excess of decoration, all superfluity of expression—in other words, he should aim at chastity of style. Everything redundant has a

harmful effect. The law of simplicity and naivete applies to all fine art, for it is compatible with what is most sublime.'

வாமனர் தண்டி கூறிய பத்து குணங்களேயே சப்த குண மென்றும் அர்த்த குணமென்றும் கொள்வதோடன்றிச் சிற்சில குணங்களுக்கு இவர் தரும் விளக்கம் வேறு வகையாக அமைந் துள்ளதைக் காணலாம். எடுத்துக்காட்டாக விபாவம், அநுபாவம், வியபிசாரிபாவம் முதலானவற்றால் முழுமை பெற்ற சிருங்காரம் முதலான ரசங்கள் எங்கே முக்கியமாகக் கவிஞனால் அமைக்கப் படுகின்றனவோ, அங்கே 'காந்தி' என்ற அர்த்தகுணம் இருப்ப தாக வாமனர் கூறுகிறார். தண்டி ரசங்கள் முக்கியமாக இருக்கும் பகுதியை ரசவத் அலங்காரம் என்று கொள்கிறார். ஆகவே ரசத்தின் தனித்தன்மையை ஆனந்தவர்த்தனருக்கு முன்பே பரதர், பாமஹர், தண்டி, வாமனர் போன்றோர் உணர்ந்திருந்தனர் என்று கொண்டபோதும், அதற்கு அலங்கார சாஸ்திரத்தில் நடுநாயகமான இடத்தைக் கொடுத்து, குணம், அலங்காரம், ரீதி முதலியவற்றை அதற்குத் துணைபுரிவனவாக அமைத்த பெருமை ஆனந்தவர்த்த னருக்கும் அபிநவகுப்தருக்கும் உரியதாகும். அதுபோல வாமனரின் அர்த்தவியக்தி என்ற அர்த்த குணத்தைத் தண்டியாசிரியர் ஸ்வபா வோக்தி என்று கூறுவார். பரதர் கூறுகின்ற பிரசாத குணம் தண்டி கூறுகின்ற சமாதி குணத்தை யொக்கும். இதை உருவகத்தின் பாற்படுத்தவும் கூடும். ரூபகம், சமாசோக்தி முதலான அலங் காரங்கள் அனைத்திலும் உவமைத்தன்மை அடிப்படையாக அமைந் துள்ளது என்பது வாமனரின் கருத்து. இதனால் சில விடங்களில் உவமைத்தன்மை இருப்பதாக அவர் வலிந்து கூறவேண்டியுள்ளது. காவியங்களுக்குள்ளே நாடகம் முதலான ரூபகங்கள் முக்கிய மானவை என்ற கருத்துள்ளவர் வாமனர். ஆகையால் (1.3.3) ரசத்திற்குரிய முக்கிய இடத்தைக் குணத்திலேயே அமைத்தார். வாமனரின் இந்த 'ரீதி' பற்றிய கொள்கை அதிக காலம் நீடிக்க வில்லை. ஆனந்தவர்த்தனராலும் பின்னர் மம்மடபட்டராலும் இக் கொள்கை கண்டனத்துக்குள்ளாகியது. ரசத்திற்கு உபகாரமாகும் அளவிற்கே 'ரீதி' ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது. தண்டி, அலங்காரம் காவியசோபையைத் தருவதெனக் கூறினார். இவர் கூறும் 'அலங்கரித்தல்' சௌந்தர்யத்தைத் தோற்றுவித்தல் என்று பொருள் படும் (1.1 2); அலங்கரிப்பது அல்லது காவியத்திற்கு அழகூட்டுவ தென்பது, தோஷங்களைத் தவிர்ப்பதாலும், குணம் அலங்காரம் ஆகியவற்றை ஏற்ற முறையில் அமைப்பதாலும் ஆகக்கூடிய தென்று இவர் கூறுவார்.

வாமனரின் மூன்று ரீதிகளுடன் ருத்ரடர் (850 A.D.) 'லாடீ' (லாடதேசத்தை யொட்டியது) என்ற நான்காவது ரீதியைப் பற்றிக் கூறுகிறார். இவர் கூறுகின்ற 'ரீதி', பல்வேறு குணங்களின் அடிப்படையில் எழுந்த வாமனரின் ரீதிபோலன்றி, 'சமஸ்த பதங்களின்' அமைப்பையொட்டி வகுக்கப்பட்டன. போஜர், மாகதீ, ஆவந்திகா என்ற பெயர்களில் மேலும் இரண்டு ரீதிகளைத் தனது நூலில் குறிப்பிடுகிறார். பின்னே வந்த விசுவநாதர் ரீதியை, 'பதசங்கடனு' (சொற்களின் அமைப்பு) என்றார். இது உடலமைப்பைப் போன்றது; தனித்தனி உறுப்புக்களைக்காட்டிலும் உடலமைப்பிலே ஒருவகை அழகையோ அழகின்மையையோ காண்பதுபோலத்தான் இந்த 'ரீதி'. இது சௌந்தரியத்தை வெளிப்படுத்த வேண்டுமானால் ரசத்தைச் சார்ந்திருக்க வேண்டும் என்பார் விசுவநாதர். ஆகவே குணங்கள், அலங்காரங்கள் ஆகியவை யெல்லாம் ரசத்தோடு தொடர்புள்ளவையாக இருக்க வேண்டும் என்பது பிற்காலத்தோர் கொள்கை. இந்தக் குணங்கள் மனிதப் பண்புகள் போன்று உயிராகிய ரசத்தினின்றும் பிரிக்க இயலாதவை. அலங்காரங்களோவெனில் உடலில் அணியப்படும் அணிகள் போல்வன. காவிய அமைப்பு இந்த 'ரீதியில்'தான் இருக்கவேண்டும், இத்தனை ரீதிகளில்தான் அமைய முடியுமென்று எவரும் கூற முடியாது. இது வாமனருடைய பத்ததியில் உள்ள ஒரு குறைபாடு. அதனாலேதான் பாமஹர் இத்தகைய பாகுபாட்டை ஒப்புக்கொள்ளவில்லை. தண்டியும் இரண்டு ரீதிகளை விளக்க முற்பட்டாலும் இதிலுள்ள சங்கடத்தை உணர்ந்து ஒவ்வொரு கவியினுடைய காவியத்தையும் எடுத்துக்கொண்டு அவற்றை ஓரிரு ரீதிகளில் அடக்குவது இயலாது என்று கூறியுள்ளார் (1. 101). அதே போன்று வாமனர் இருபது குணங்களை விளக்கினாரென்றாலும் அவற்றைப் பின்னே வந்தவர்கள் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. மாதுர்யம், பிரசாதம், ஓஜஸ் என்ற மூன்று குணங்களையே ரசங்களுடன் தொடர்புபடுத்தி மம்மடர் விளக்கிச் சென்றுள்ளார்.

குந்தகர் ரீதியைத் தேசதர்மமாகவோ (இடத்தின் இயல்பைக் குறிப்பது) வஸ்து தர்மமாகவோ (சொல்லையோ பொருளையோ சார்ந்தது) கொள்வது இயலாது, அது ஒரு கவிசுவபாவத்தைக் குறிப்பது என்று கருதினார். கவிசுவபாவம் அவனுடைய இயல்பான கவிதாசக்தி, நூலறிவு (வ்யுத்பத்தி), கவியியற்றும் பயிற்சி (அப்யாசம்) ஆகியவற்றின் கூட்டாக அமைவது என்று சொல்லும்போது Miltonic Style என்று கூறப்படுவதுபோலக் கவிஞனின் தனித் தன்மையை அவர் சுட்டுவதாகத் தெரிகிறது.

III. ரசக்கொள்கை

'ரசம்' எப்படிக் காவியத்தைப் படிக்கும்போதோ நாடகத்தைப் பார்க்கும்போதோ நம் அனுபவப்பொருளாகிறது என்பது பற்றி பரதர் ஒரு சூத்திரத்தில் கூறுகிருர்.

'विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः'

(நா. சா. பக். 71)

அங்குமிங்குமாக பரதர் கூறுவதிலிருந்து இது பற்றி அவர் என்ன கருதினர் என்பதை நாம் உணரமுடியும். இச்சூத்திரத்தின் திரண்ட பொருள், 'விபாவம், அனுபாவம், வியபிசாரிபாவம் ஆகியவற்றின் சேர்க்கையினுல் ரசத்தின் வெளிப்பாடு ஏற்படுகிறது' என்பது. 'விபாவம்' என்பதற்குக் காரணம், நிமித்தம், ஏது என்பவை பரியாயச் சொற்கள். 'உள்ள உணர்வைத் தூண்டுவதற்கு எது காரணமோ அதற்கு விபாவம் என்று பெயர்' என்பது அபிநவகுப்தர் தரும் விளக்கம்.

ஒவ்வொரு மனிதனிடத்திலும் இருக்கின்ற அடிப்படை உணர்வுகள் எட்டு. அவை ரதி (delight), ஹாஸம் (laughter), சோகம் (sorrow), க்ரோதம் (anger), உத்ஸாகம் (heroism), பயம் (fear), ஜுகுப்சை (disgust), விஸ்மயம் (wonder) என்பவையாகும். இவை நிலையான உணர்வுகள் (ஸ்தாயிபாவங்கள்) ; பிறவிதோறும் ஏற்பட்ட அனுபவ வாசனையாக இருந்து தக்க சூழ்நிலையில் அனுபவப் பொருளாவதற்கு ஏற்றவை. இவை மட்டும் தனித்து நின்று ரசானு பவத்தைத் தருவன வல்ல. சிறுபொழுது தோன்றி மறையும் அச்சம், சோர்வு போன்ற வியபிசாரிபாவங்கள் முதலானவற்றின் துணை கொண்டு அவை ரசமாம் தன்மையைப் பெறுகின்றன. பரதரே ஓரிடத்தில் 'ரதி (காதல்) என்பது இன்பமாம் தன்மையது; அது மலர், மாலை, அணி, தோழர் முதலான விபாவங்களால் தோன்று கிறது' என்று கூறுகிருர் (நா. சா. பக். 81).

சொல், செயல், எண்ணம், இவற்றின் துணைகொண்டு செய்யப் படும் அபிநயவகைகளால் கிளரப்படும் உணர்வுகள் புருவங்களை நெறித்தல், கடைக்கண் பார்வை முதலிய புற வெளிப்பாடுகளின்

மூலம் உணர்த்தப்படும்போது காரியங்களாகிற அவற்றிற்கு ‘அனு பாவம்’ என்று பெயர். இப்படி விபாவங்களால் எழுப்பப்பட்டு அனுபாவங்களால் உணர்த்தப்படும் உணர்வுகளுக்கு ‘பாவம்’ என்ற பெயரைச் சூட்டுகிறார் பரதர் (நா. சா. VII. 1).

பரதர் நாற்பத்தொன்பது பாவங்களைக் குறிப்பிடுகிறார். அவற்றுள் மேலே கூறப்பட்ட ஸ்தாயி பாவங்கள் (நிலையான அடிப் படை உணர்வுகள்) எட்டு; சாத்விக பாவங்கள் (சத்துவம் அல்லது அந்தக்கரணத்தினின்றும் தோன்றுபவை) எட்டு; வியபிசாரி (நிலை யற்ற) பாவங்கள் முப்பத்து மூன்று.

வியபிசாரி பாவம் என்ற சொல் ‘நிலையற்ற உணர்வு’ என்னும் பொருள் கொண்டது. சமுத்திரத்தில் அலைகள் தோன்றி மீண்டும் நிலையான நீர்ப்பரப்பில் மறைவது போல, இவை தோன்றிச் சிறிது நேரம் நிலையான ஸ்தாயிபாவத்திற்கு ஊட்டம் கொடுத்து அதிலேயே மறைந்துபோகும் இயல்பை உடையன.

எட்டு சாத்துவிக பாவங்களாவன—ஸ்தம்பம் (நிலைகுத்தி நிற்றல்), ஸ்வேதம் (வியர்வை), ரோமாஞ்சம் (மயிர்க்கூச்செறிதல்), ஸ்வரஸாதம் (குரல் மாற்றம்), வேபது (நடுக்கம்), வைவர்ண்யம் (நிறமாற்றம்), பிரளயம் (மூர்ச்சை), அச்ரு (கண்ணீர் வார்தல்) என்பனவாகும்.

சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார் இதனை ‘விறல்’ என்று பெயரிட்டுப் பத்து வகைச் சத்துவங்களைக் கூறுவர். அவை—மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல், கண்ணீர் வார்தல், நடுக்க மடுத்தல், வியர்த்தல், குரற்சிதைவு, வெதும்பல், சாக்காடு, விழித்தல், களித்தல், தேற்றம் என்பன.

பல்வேறு பாவங்களோடு கூடிய ஸ்தாயிபாவங்கள் அதனதன் ரசத்தன்மையை அடைகின்றன. இவற்றைப் பற்றிய அனுபவத்தைப் பெறுகின்றவர்கள் நாட்டியத்தைக் காண்போர் என்று (நா. சா. பக். 71) சொல்வதினின்று ரசானுபவத்திற்கு உரியவர்கள் காவியங் களைப் படிப்போரும் கேட்போரும் காண்போருமாகிய ரசிகர்களே என்பதை பரதர் நமக்கு உணர்த்துகிறார். இந்த ரசிகர்களை ‘சுமனஸர்’ என்று குறிப்பிடுகிறார். இவர்களை ‘சஹ்ருதயர்’ என்று பின்னர் அழைத்தனர். இச்சொல்லிற்கு ‘ரசத்தை அனுபவிப் பதற்கேற்ற பண்பட்ட உள்ளம் படைத்தவர்’ என்பது பொருள். கவிஞனுடைய இதயத் துடிப்போடு ஒரே தாளத்தில் ரசிகனுடைய

உள்ளமும் துடிக்கவேண்டும். கவிஞன் அறிமுகப்படுத்துகின்ற பாத்திரத்தோடு ரசிகன் ஒன்றிவிடவேண்டும். அவன் குழைத்துத் தருகின்ற ரசபாவங்கள் இவன் உள்ளத்தில் பதிந்துள்ள பாவத்தைப் பற்றி, காய்ந்த விறகில் தீப் பரவுவது போல் பரவி, விறகே தீப்பிழம்பாகிவிடுவதுபோல இவனும் ரசமயமாகிவிடுகிறான் என்று கூறுகிறார் பரதர்.

योऽर्थो हृदयसंवादी तस्य भावो रसोद्भवः ।
शरीरं व्याप्यते तेन शुष्कं काष्ठमिवाग्निना ॥

(நா. சா. VII. 7)

எப்படி வெல்லம் முதலான துணைப்பொருள்களுடன் சேர்க்கப்பட்ட காய்கனி வருக்கங்கள் தனியான ஒரு சுவையைத் தருகின்றனவோ அப்படி மனவாக்குமெய்களால் அபிநயிக்கப்பெற்று அதன் மூலம் கிளர்ச்சியூட்டப்பட்ட பல்வேறு நிலையான பாவங்களும் ரசிகர்களுக்கு ரசானுபவமாகக் கனிகின்றன என்கிறார் பரதர்.

தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டியலில் எட்டுவகை மெய்ப்பாடுகளைக் குறிப்பிடுகிறார். அவையாவன—

'நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை
அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகை' (சூ. 251)

என்பவையாகும். பரதரும் இந்த எட்டினையும் வேறு முறையில் அமைத்துள்ளார். 'சிருங்காரம் (உவகை), ஹாஸ்யம் (நகை), கருணம் (அழுகை), ரௌத்ரம் (வெகுளி), வீரம் (பெருமிதம்), பயானகம் (அச்சம்), பீபத்சம் (இளிவரல்), அத்புதம் (மருட்கை)' (நா. சா. VI. 15).

தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டியல் தொடக்கத்தில் (சூ. 249) முப்பத்திரண்டு பொருள்களைக் குறிப்பிடுகின்றார். மேலே கூறப்பட்ட எட்டு மெய்ப்பாடுகள் ஒவ்வொன்றிற்கும் நான்கு பொருள்களாக முப்பத்திரண்டு என்று கணக்கிட்டு அந்த நான்கு எவை என்பதைப் பேராசிரியர் கூறும்போது—சுவைக்கப்படும் பொருளும், அதனை நுகர்ந்த பொறியுணர்வும், அது மனத்துப்பட்டவழி உள்ளத்து நிகழும் குறிப்பும், குறிப்புக்கள் பிறந்த உள்ளத்தால் கண்ணீர் அரும்பலும் மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தலும் முதலாக உடம்பின் கண் வரும் வேறுபாடாகிய சத்துவங்களுமெனா நான்கைச் சுட்டுகிறார்.

கரும்பு சுவைக்கப்படும் 'பொருள்'. அது நாவிலே பொருந்தியபோது தீஞ்சுவை உணர்வு பிறக்கின்றது. அதுவே 'பொறியுணர்வு.' அவ்வுணர்வு பெற்றபோது உள்ளத்திலே தோன்றுகிற இன்ப பாவம் 'குறிப்பு' எனப்படும். அதுவே புறத்தே பிறருக்குப் புலப்படுமாறு மெய்யின்கண் தோன்றும்போது அவ்வெளிப்பாட்டிற்கு 'சத்துவம்' அல்லது விறல் என்று பெயர்.

கரும்புபோல் காதலியும் சுவைக்கப்படும் பொருள்தான். அங்கே உவகைச் சுவை வெளிப்படும். புலி சுவைக்கப்படும் பொருளானுல் அச்சச் சுவை தோன்றும். புலியைக் காணுதல் காட்சியுணர்வு; கண்டமாத்திரத்தே உள்ளத்தில் நிலைபேறு பெற்றுள்ள அச்சவுணர்வு (குறிப்பு) கிளரப்பெற்று, மெய்சிலிர்த்தல் என்னும் சத்துவமாகப் பிறருக்குப் புலப்படுமாறு தோன்றுகிறது. சுவைக்கப்படும் பொருளைப் பரதர் கூறும் 'விபாவத்தோடும்', குறிப்பை இயக்கப்பட்ட ஸ்தாயி பாவத்தோடும், சத்துவத்தை சாத்விகபாவத்தோடும் ஒருவாறு ஒப்பிட்டுக் காணலாம்.

இந்த முப்பத்திரண்டு பொருளும் பதினுருக அடங்கும் என்ற முன்னேர் கருத்தைத் தொல்காப்பியர் அதே சூத்திரத்தில் குறிப்பிடுகின்ருர்.

சுவைக்கப்படும் பொருளும் பொறியும் தனித்தனியே இருக்கும் போது சுவை பிறக்காது; இரண்டும் கூடிய வழியே சுவை பிறப்பதால் அப்பதினுறையும் எட்டாகக் கொள்ளலாம். உள்ள நிகழ்ச்சியாகிற குறிப்பும் அதன் வெளிப்பாடும் ஒன்றுடனென்று பிணைந்து நிற்பதால் இப்பதினுறையும் எட்டாகக் கொள்ளலாம். முன் எட்டை Cognitive aspect of mental state என்றும், பின் எட்டை affective aspect of mental state என்றும் கொண்டால் இவை பதினுருதல் விளங்கும். முன்னைய எட்டும் பின்னைய எட்டும் ஒன்ருேடொன்று நெருங்கிய தொடர்புள்ளமையால் இப்பதினுறும் எட்டு மெய்ப்பாடுகளுள் அடங்குவன என்ற கருத்தையும் தொல்காப்பியர் அடுத்த 250-வது சூத்திரத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளார். இதனை விளக்கிய பேராசிரியர் இன்று கிடைக்கப்பெருத செயிற்றியம் என்ற நாடக நூலினின்று மேற்கோள் காட்டுகிருர். தொல்காப்பியர் குறித்த சுவைப்பொருளையும் பொறியுணர்வையும் ஒன்ருக அடக்கிக் குறிப்பு சத்துவம் ஆகியவற்றுடன் மூன்றென வகுத்து, இவை மூன்றும் ஒருங்கு பெறும் என்று கூறி மெய்ப்பாடு எட்டு என்ற கருத்தை விளக்குகிருர். சுவை தோன்றுதற்கு நிலைக்களமாக இருப்பவை

சுவைப்பொருளும் சுவைத்தோனும் ஆகும் என்ற செயிற்றிய நூலார் கருத்தையும் நினைவூட்டுகிறார். அறுசுவை உண்டியும் உண்பவனும் இருந்தால்தானே உண்ட பின்னர் எழுகின்ற சுவை தோன்றும். ராவணன் இருந்தால் தானே ராமனிடத்தில் வீரச் சுவை தோன்றும். ஊர்வசி இருந்தால்தானே அவள் மறைவினால் புரூரவசுக்கு அவலச்சுவை தோன்றும். இவ்வகையில் 'விபாவம்' எப்படிச் சுவைக்குக் காரணமாகிறது என்ற கருத்தைச் செயிற்றியம், தொல்காப்பியம் போன்ற நூல்கள் அன்றே அறிந்திருந்தன என்பதைப் பார்க்கிறோம்.

பரதரின் ரசம் எட்டு, தொல்காப்பியரின் மெய்ப்பாடும் எட்டு என்று எண் வகையிலும், பெரும்பாலும் அவற்றின் இயல்பு வகையிலும் ஒத்திருந்த போதிலும், இவற்றிற்கிடையே உள்ள ஒரு சில வேற்றுமைகளையும் நாம் காணலாம். அன்பின் வகையான காதலே அனைத்துயிர்களுக்கும் இயக்கும் சக்தியாகவும் ஈர்க்கும் சக்தியாகவும் விளங்குவதால் முதன்மை பற்றி அதற்கு முதலிடம் கொடுத்தார் பரதர் என்ற அமைதி கொள்ளலாம். தொல்காப்பியரோ வெனில் 'நகைக்கு' முதலிடம் கொடுத்துள்ளார். 'பண்ணைத் தோன்றிய எண்ணான்கு பொருளும்' என்ற மெய்ப்பாட்டியல் முதற்சூத்திரத்தில் 'பண்ணை' என்பது 'முடியுடைவேந்தரும் குறுநில மன்னரும் முதலாயினோர் நாடக மகளிர் ஆடலும் பாடலுங் கண்டும் கேட்டும் காம நுகரும் இன்ப விளையாட்டைக் குறிப்பதால் அவ்விளையாட்டுப் பொருட்டாகிய நகையை முன் வைத்தார்' என்று பேராசிரியர் விளக்கம் தருகிறார்.

ஒவ்வொரு மெய்ப்பாட்டிற்கும் நான்கு நான்கு பொருள் என்று ஒரே சீரான கணிதமுறையைப் பின்பற்றுவார்போலத் தொல்காப்பியர் ஒவ்வொன்றும் எப்படி நான்கு அடிப்படைகளில் எழக்கூடும் என்று காட்டுகிறார். எடுத்துக்காட்டாக 'நகை' என்ற மெய்ப்பாடு 'பிறரை எள்ளி நகுதல்' 'இளமையால் பிறரை நகுதல்' 'பேதைமை பற்றி நகுதல்' 'மடமை பற்றி நகுதல்' என்று கூறுகிறார்.

மடமை பற்றிய நகுதலுக்கு எடுத்துக்காட்டாக—

'குறிக்கொண்டு நோக்காமை யல்லால் ஒருகண்
சிறக்கணித்தாள் போல நகும்' (குறள். 1095)

என்ற குறள், உரையாசிரியரால் தரப்பட்டுள்ளது. பெண்களுக்குரிய 'மடம்' என்ற பண்பினால் காதலனிடத்து உள்ளார்ந்த அன்பு இருந்த போதிலும் விழிக்கடை நோக்கை அவன்பால் எதிர்முகம்

செலுத்தாமல் இன்பப் புன்முறுவல் செய்தாள் என்பது இங்கே கூறப்பட்டது. இந்நகையை வடநூலார் சிருங்காரத்தின் அல்லது உவகையின் வெளிப்பாடாகக் கொள்வரேயன்றி 'நகை' என்ற ஹாஸ்யத்தின்பாற் பட்டதாகக் கொள்ள மாட்டார்கள்.

'இயல்புக்கு மாறுபட்ட சொல், அங்கசேஷ்டை முதலியவற்றைக் காணும்போது ஏற்படுவது 'ஹாஸம்' (நகை)' என்று வடநூலார் கொள்வர். ஒரு எடுத்துக்காட்டைக் காண்போம். தருக்கத்தில் புலமை பெற்ற ஒருவரின் புதல்வன் தன் தந்தை அவரது நூலில் வெளியிட்டுள்ள அபூர்வ யுக்தியைப் பற்றிக் கூறுகிறான். 'பசுவின் சரீரத்தில் முற்பகுதி புனிதமானதாகையால் கழுதையின் தர்மபத்தினியின் சரீரத்தின் முற்பகுதியும் ஏன் புனிதமானதாகக் கொள்ளக்கூடாது என்ற யுக்தியை என் தந்தையார் தமது நூலில் நிறுவியிருக்கிறார்.' தர்ம சாஸ்திரத்தின்படி பசுவின் உடலில் பின் பகுதியே புனிதமானது. தார்க்கிகரின் அறிவைக் கண்டும் யுக்தியைக் கண்டும் நகை எழாமல் என் செய்யும்?

எள்ளல் பற்றி வருகின்ற நகைக்கு எடுத்துக்காட்டாக 'தண்டியலங்கார' ஆசிரியர் கூறும் மேற்கோளைக் காணலாம்.

> *நாண்போலுந் தன்மனைக்குத் தான்சேற லிந்நின்ற*
> *பாண்போலும் வெவ்வழலிற் பாய்வதூஉம்—காண்தோழி*
> *கைத்தலங் கண்ணாக் களவுகாண் பானொருவன்*
> *பொய்த்தலைமுன் நீட்டியற்றும் போந்து.* (தண்டி 43.)

பரத்தையரில்லத்தினின்று திரும்பி வந்துள்ளான் தலைமகன் என்ற செய்தி கேட்டுச் சினங்கொண்ட தலைமகளிடத்தில் பாணன் சில நயப்புரைகளைக் கூற, அவள் மறுமொழியாக அமைந்தது இப்பாடல். 'தலைமகன் தன் இல்லத்திற்கு வர ஏன் நாணவேண்டும்? தலைவி ஏற்றுக்கொள்ளாவிட்டால் தீயில் மூழ்குவார் என்பதெல்லாம் உமது கற்பனைபோலும். திருடுகின்றவன் பொய்த்தலையை முன்னே நீட்டிப் பார்ப்பதுபோல உம்மை அனுப்பியிருக்கிறாரோ' என்று பாணனை எள்ளி நகையாடுகிறாள் தலைமகள்.

நகைக்கு மறுதலையாகிய அழுகையை அடுத்து வைத்தார் தொல்காப்பியர். இதற்குரிய நான்கு பொருள்களாவன—பிறரால் இகழப்பட்டு எளியனாதல், சுற்றத்தாரையோ பொருளையோ இழத்தல், பண்டை நிலைமை கெட்டு வருந்துதல், வறுமை என நான்கு. இதனை அவலச்சுவை என்பார் தண்டி. வடநூலார் கருண ரசம் என்பர். புதல்வன் முதலானோரின் பிரிவு அல்லது

மரணம் முதலான காரணங்களால் ஏற்படுகின்ற மனநிலைக்கு 'சோகம்' என்று பெயர். சோகம் என்ற நிலைத்த மனநிலை (ஸ்தாயிபாவம்) கருணரசமாகக் காவியத்தைப் படிப்போராலும், நாடகத்தைப் பார்ப்போராலும் அனுபவிக்கப்படுகிறது.

தண்டி தரும் எடுத்துக்காட்டு—

கழல்சேர்ந்த தாள்விடலை காதலி மெய்தீண்டு
மழல்சேர்ந்து தன்னெஞ் சயர்ந்தான்—குழல்சேர்ந்த
தாமந் தரியா தசையுந் தளிர்மேனி
ஈமந் தரிக்குமோ வென்று.

கூந்தலிடத்தே பொருந்தின மாலையைக்கூடப் பொறுக்க இயலாத தளிர்போன்ற தலைமகளின் மேனி, இன்று தீயூட்டப்பெறும் போது அதைப் பொறுக்கவல்லதோ என்று கூறுகின்ற தலைமகனின் அவலம் இங்கே உணர்த்தப்படுகிறது.

அடுத்து வருகின்ற இளிவரல் (அருவருப்பு) ஜுகுப்சை என்று வடநூலாரால் சொல்லப்படுவது. இது மூப்பு, பிணி, வருத்தம் (முயற்சி), மென்மை என்ற நான்கினைப் பற்றி வரும்.

தொடித்தலை விழுத்தண் டூன்றி நடுக்குற்று
இருமிடை மிடைந்த சில சொல்
பெருமூ தாளரே மாகிய எமக்கே. (புறம். 243)

என்ற பாடல் மூப்புற்ற முதியவர் ஒருவர் தாம் இளமைக் காலத்தே செய்த செயல்களைச் செய்ய இயலாது பிறர் அருவருப்புத் தோன்றுமாறுள்ள தன்னிலை கருதி இளிவரல் தோன்றுமாறு கூறியதைக் காட்டும்.

இளிவரல் தோன்றியபோது வியப்பும் தோன்றுவதற்கு ஏது உண்டு. ஆகையால் அடுத்து மருட்கை (வியப்பு) விளக்கப்படுகிறது. புதிதாகவோ, மிகப் பெரிதாகவோ, மிகச் சிறிதாகவோ உள்ள பொருளைக் கண்டபோதும், ஒன்று ஒன்றாய்த் திரிந்தபோதும் வியப்புத் தோன்றும் என்கிறார் தொல்காப்பியர். அப்படிக் காணும் போது உள்ளம் விரிகிறது.

கிருஷ்ணன் வெண்ணெயைத் திருடியிருப்பானோ என்று கருதி வாயைத் திறக்கச் சொல்கிறாள் யசோதை. அப்படித் திறந்த வாயிலே அண்ட சராசரங்கள் அனைத்தையும் காண்கிறாள். வானத்தைக் காட்டிலும் பரந்துள்ளது அக்காட்சி. வியப்பு மேலிட யசோதை மூர்ச்சையுறுகிறாள்.

இங்கே யசோதையின் உள்ளத்தில் வியப்பு (விஸ்மயம்) என்ற ஸ்தாயிபாவம் கிளரப்பெறுகிறது. கிருஷ்ணனின் வதனம் ஆலம்பன விபாவம், சராசரப் பொருள்களைக் கண்டது உத்தீபன விபாவம். இவையிரண்டும் இங்கு ஏற்பட்ட வியப்பிற்குக் காரணம் என்று கூறப்படும். மெய்ம் மயிர்விதிர்த்தல், கண்களை அகல விரித்தல் முதலியன காரியம் என்று சொல்லப்படும் அநுபாவம். சிறுபொழுதில் தோன்றி மறையும் அச்சம் முதலானவை வியபிசாரி பாவம். இவையனைத்தும் சேர்ந்து படிப்போராகிய நமக்கு அத்புத ரசத்தை வெளிப்படுத்துகிறது.

தண்டியாசிரியர் தருகின்ற மேற்கோள்—

முத்தரும்பிச் செம்பொன் முறிதகைந்து பைந்துகிரின்
றொத்தலர்ந்து பல்கலனுஞ் சூழ்ந்தொளிரும்—கொத்தினதாம்
பொன்னேர் மணிகொழிக்கும் பூங்கா விரிநாடன்
தன்னேர் பொழியுந் தரு. (தண்டி 43)

'பொன்னையும் அழகிய மணிகளையும் அலைத்துக்கொண்டு வருகின்ற பொலிவுடைய காவிரிநாடனுக்கு உவமையாகச் சொல்லப்பட்ட கற்பகமரம், முத்தாகிய அரும்பை அரும்பிச் சிவந்த பொன்முறியாகிய தளிரினாலே செறிந்து, பச்சைவண்ண ஆடைக ளாகிற கொத்துக்களை உடையதாய்ப் பலவித ஆபரணங்களாற் சூழப்பட்டு விளங்கிய கிளைகளை உடையதாக இருக்கும்.'

இங்கு வருணிக்கப்பட்ட கற்பக மரம் உலகில் காணப்படாத புதுமைப் பொருளாதலால் 'வியப்பு'த் தோன்றுகிறது.

தலைவி யொருத்தி தன் தோழியிடம் தன் தலைவன்மீதுள்ள நட்பின் அளப்பரும் தன்மையைக் கீழ்க்கண்டவாறு வியந்து பாராட்டுகின்றாள்.

குறிஞ்சிப் பூவிலே தேனைக் கவர்ந்துகொண்டுவந்து பெரிய தேனிறாலைக் கட்டும் வண்டுகள் நிரம்பிய நாட்டின் தலைவன் எம் தலைவன். பல பிறப்புக்களிலே பயிலப்பட்ட அன்புரிமை, பூமியைக் காட்டிலும் பெரியதாய், வானத்தைக் காட்டிலும் உயர்ந்ததாய், கடலைக் காட்டிலும் ஆழ்ந்ததாய் அளத்தற்கரியதாய் உள்ளது என் கிறாள். இப்பாடல் வருமாறு—

நிலத்தினும் பெரிதே வானினும் உயர்ந்தன்று
நீரினும் ஆரள வின்றே சாரல்
கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூக்கொண்டு
பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடனொடு நட்பே. (குறுந். 3).

வியப்புபற்றி அச்சம் பிறக்கக்கூடுமாகையால் அடுத்தபடி அச்சத்தை அமைத்துள்ளார் தொல்காப்பியர்.

பேய் பூதம் பாம்பு முதலியவற்ருலும், விலங்கினத்தாலும், கள்வராலும், இறை யெனப்படும் தந்தை ஆசிரியர் அரசர் முதலானேராலும் தோற்றுவிக்கப்படுவது அச்சம் என்னும் மெய்ப்பாடு.

கலிங்கத்துப் பரணியில் ஒரு காட்சி. சோழர் வீரனை கருணு கரன் கலிங்கப்படையை வென்ருன். கலிங்கர் சிதைந்து ஓடினர். அச்சமிகுதியால் உயிர்தப்ப ஓடினர். கவி கூறுகின்ருர்—

ஒருவர் ஒருவரின் ஓட முந்தினர்
உடலின் நிழலினை ஓட அஞ்சினர்
அருவர் வருவ ரெனு இறைஞ்சினர்
அபயம் அபய மெனு நடுங்கியே. (கலிங்க. 452).

உடன் வரும் நிழலைக் கண்டு அஞ்சினர் என்னும்போது ஹாஸ்யமும் இழையோடுகிறது.

மாரீசனைக் கடலில் தள்ளி சுபாகுவைக் கொன்ற ராமன் எஞ்சிய அரக்கர்கள்மீது பாணங்களைப் பொழிந்தான். அவை கணப் பொழுதிலே ஆகாயத்தை நிறைத்துவிட்டன. பிணக்குவியலின் மீது இராம லக்ஷ்மணர்கள் விரைந்து வந்து நம்மைப் பிடித்துக் கொள்வர் என அஞ்சிய அரக்கர்கள் ஒருவர்முன் ஒருவராக மிக விரைந்து ஓடினுர்கள் என்று வருணிக்கிருன் கம்பன்.

ஆகாயம் பாணங்களால் நிரப்பப்பெற்ற காட்சியைக் கண்ட அரக்கர்களுக்கு வியப்பு; வியப்பின் வழியே தோன்றிய அச்சம் ராமலக்ஷ்மணர்களின் வீரசாகசச் செயலைக் கண்டதால் மிகுதியா யிற்று. அதன் விளைவு (அநுபாவம்) ஓட்டம்.

துணர்த்தபூந் தொடையலான் பகழி தூவினுன்
கணத்திடை விசும்பினைக் கவித்துத் தூர்த்தலாற்
பிணத்திடை நடந்திவர் பிடிப்பர் எண்டெனு
உணர்த்தினர் ஒருவர்முன் ஒருவர் ஓடினுர்.

(கம்ப. ரா. பாலகா. வேள்விப்படலம், 53).

அச்சத்திற்கு மறுதலையாகிற வீரத்தை அடுத்துக் காண்போம். இதைப் 'பெருமிதம்' என்பார் தொல்காப்பியர்.

கல்வி, அஞ்சாமை, பழியஞ்சுதல், கொடை என்ற நால்வகைப் பொருளினடியாகத் தோன்றுவது பெருமிதம் என்று தொல்காப்பியம் கூறும். ஜகந்நாத பண்டிதரின் ரசகங்காதரமோ தான வீரம், தயா வீரம், யுத்த வீரம், தர்ம வீரம் என்று பகுத்துக்காணும். கர்ணனைக் கொடை வீரன் என்பார்கள். இதை விளக்கும் சுலோகம்,

> कियदिदमधिकं मे यद् द्विजायार्थयित्रे
> कवचमरमणीयं कुण्डले चार्पयामि ।
> अकरुणमवकृत्त्य द्राक् कृपाणेन निर्यद्-
> बहलरुधिरधारं, मौलिमावेदयामि ॥

(ரசகங்காதரம் I, பக். 163)

'பொருளைக் கேட்கின்றவரோ மதிப்பிற்குரிய அந்தணர்' கேட்கப்படும் பொருளோ வெறும் தோலாலான என் கவச குண்டலங்கள்; எனக்கு இவை பெரும் பொருள்களா? இதோ இவற்றை வழங்குகிறேன். கருணையின்றிக் கத்தியால் என் தலையையே வேண்டுமானாலும் சிதைத்துக் கொடுக்கிறேன்' என்று உத்சாகத்துடன் கூறுகிறான் கர்ணன்.

இது கர்ணன் அருகிலிருப்போரிடம் கூறிய கூற்று. பொருள் வேண்டும் அந்தணர் ஆலம்பன விபாவம். அதாவது கொடைபற்றிய உத்சாகம் எழக் காரணம். அந்தணரின் கர்ணனைப்பற்றிய புகழுரை உத்சாகத்தைப் பெருக்குகின்ற வகையில் உத்தீபன விபாவம் என்ற மற்றொரு காரணம். 'இது எனக்கு ஒரு பெரிய காரியமா' என்று கர்ணன் சொல்லும்போது 'எனக்கு' என்பதிலே உள்ள அழுத்தம் 'கர்வம்' என்ற வியபிசாரி பாவத்தைக் காட்டுகிறது. இதுவும் உத்சாகத்திற்குத் துணை செய்கிறது. 'தான் சூரியபுத்திரன்' என்று 'நினைவு கூர்தல்' மற்றொரு வியபிசாரிபாவம். இது உத்சாகத்தை வலியுறச் செய்கிறது. இச் சுலோகத்தில் அமைந்துள்ள சொற்றொடர்களைக்கொண்ட 'விருத்தியும்' இவை ஒவ்வொன்றையும் சுட்டும் வகையில் அமைந்துள்ளது. இச்சுலோகத்தின் முற்பாதியில் எளிய சிறிய சொற்கள் அமைந்திருப்பது, கவசகுண்டலங்களைத் தருவது கர்ணனுக்கு எளிய செயல் என்பதை உணர்த்துவதாக உள்ளது. மூன்றாவது அடியும் நான்காம் அடியின் முற்பகுதியும் கர்ணனின் கர்வததையும் உத்சாகத்தையும் புலப்படுத்தும் வகையில் கடின ஒலிகளைக் கொண்ட சொற்களால் ஆக்கப்பட்டிருக்கின்றன. மீண்டும் எதையும் 'தானம் செய்யச் சித்தமாயிருக்கிறேன்' என்ற

கருத்தைத் தாங்கிய நான்காம் அடியின் பிற்பகுதி மிருதுவான ஒலிகளைக் கொண்டிருக்கிறது. அந்தந்த பாவத்திற்கேற்பக் கவிஞன் எப்படிச் சொற்களை அமைக்கவேண்டும் என்ற 'ஔசித்யம்' (ஏற்புடைமை) எனும் நியதியை இங்கே கவிஞன் பின்பற்றியிருப்பதைப் பார்க்கிறோம்.

அஞ்சாமை பற்றி எழுவது மற்றொரு வகை வீரம். இதை மாறனலங்காரச் செய்யுள் எடுத்துக்காட்டுகிறது. திருமாலை நாடிப் பிடித்த எனக்குக் கூற்று என் செய்யும்? நரகத்தில் இடர்ப்படேன் என்கிறார் பக்தர்.

கொன்றேன் கொடுவினையைக் கூற்றுவனை ராட்டமெலாம்
வென்றேன் இனிநரகில் வீழ்கலேன்—சென்றுமறை
தேடிப் பிடித்த திருமாலே தெய்வமென
நாடிப் பிடித்ததனால் நான். (மாறனலங்காரம். 457)

வடமொழியாளர் 'யுத்தவீரம்' என்பதைச் சிறப்பாகக் கூறுவார்கள். இந்திரஜித் விட்ட நாகாஸ்திரம் லக்ஷ்மணன் தோளைக் கட்டியது. இந்திரஜித்தின் வீரச்செயல் கம்பன் கவிதையிலே பளிச்சிடுகிறது.

விட்டனன் அரக்கன் வெய்ய படையினை; விடுத்த லோடும்
எட்டினோ டிரண்டு திக்கும் இருள்திரிந் திரிய ஓடிக்
கட்டின தென்ப மன்னோ காகுத்தற் கிளைய காளை
வட்டவான் வயிரத் திண்தோள் மலைகளை உளைய வாங்கி.
(யுத். 8321)

வீரத்தோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய வெகுளி அடுத்து வருகிறது. தொல்காப்பியர் இங்கும் நான்கு பொருளாக வெகுளி பிறக்கும் என்று கூறுகிறார். (1) கையை வெட்டுதல் கண்ணைப் பிடுங்குதல் போன்ற உறுப்பறை. (2) மனைவி சுற்றம் முதலாயினோருக்குக் கேடு விளைவித்தலாகிய குடிகோள். (3) கோல் கொண்டு அலைத்தல் முதலாய அலை. (4) அறிவு புகழ் முதலானவற்றைக் கொன்றுரைத்தலாகிய கொலை. வெகுளியை ரௌத்ரம் என்பார் வடநூலார். இதன் அடிப்படை மன இயல்பு குரோதம். தந்தை தாய் அல்லது ஆசாரியர் ஆகியோரை வதம் செய்வது போன்ற செயல்களால் ஏற்படுகின்ற உள்ளக்கொதிப்பே இது.

ஜனகருடைய சபையிலே ராமன் சிவனால் அளிக்கப்பட்ட வில்லை முறிக்கிறான். அப்போது ஏற்பட்ட பேரொலி சிவ பக்தனான பரசுராமன் செவிகளில் விழுகிறது. தனது ஆசாரியனான

சிவனுக்கு எவனோ துரோகம் செய்துவிட்டான் என்று எண்ணிய மாத்திரத்தில் வெகுண்டு கூறுகிறான் : 'க்ஷத்திரியர்கள் பலரின் ரத்தத்தைக் குடித்த என் கோடரி, என் ஆசாரிய துரோகியை, இளமை காரணமாக மிகுந்த கர்வம் கொண்டவனைக் கடுமையாகத் தாக்கட்டும்' என்று முழங்குகிறான். குரோதத்தை வெளியிடும் சொற்களின் ஒலியிலேயே இந்தக் குறிப்பு இருப்பதையும் காண்கிறோம்.

नवोच्छलितयौवनस्फुरदखर्वगर्वज्वरे, मदीयगुरुकार्मुकं गलितसाध्वसं वृश्चति ।
अयं पततु निर्दयं दलितदृप्तभूभृद्गलस्खलद्रुधिरघस्मरो मम परश्वधो भैरवः ॥

இங்கே பரசுராமனின் கோபத்திற்கு ஆலம்பன விபாவமாக இருப்பவன் இன்னாரென்றறியப்படாத கர்வம் மிக்க சிவதனுசை ஒடித்த ஒரு இளைஞன். ராமன் ஒடித்தான் என்று அறிந்திருந் தாலும் தன் ஆசாரியனுக்கு இழுக்குத் தேடிய அவன் பெயர் உச்ச ரிப்பதற்கும் அருகதையற்றது என்று பரசுராமன் கருதிப் பெயரைக் கூறாமல் இருந்திருக்கலாம். வில்லை முறித்த அடாத செயல் இக் கோபத்தை மிகுதிப்படுத்திபது. அதன் விளைவு இத்தகைய அனல் கக்கும் சொற்கள். பரசுராமனிடத்தில் அப்போது எழுந்த கர்வம், உக்ரத்தன்மை ஆகியவை வியபிசாரிபாவங்கள். இவற்றை வெளிபபடுத்துவதற்கேற்ற நீண்ட சொற்றொடர்களையும், கடின ஒலியையும் கொண்டதனால் இச் செய்யுளில் 'ஓஜஸ்' (வலிமை) என்ற காவியகுணம் இருப்பதை அறிகிறோம்.

திரௌபதியைச் சபைக்குக் கொண்டு வருவாயாக என்று துரியோதனன் தனது தூதனிடம் சொன்னபோது அதுகேட்ட பீமன் கைகளைப் பிசைந்து வாயை மடித்துக் கண் சிவந்து பெருமூச் செறிந்து உடல் பதறிப் போருக்கெழுந்தான் என்ற கருத்தைக் கூறுகின்ற பாடலிலும் ஓர் எழுச்சியைக் காண்கிறோம். இது வீர சோழியத்தில் கூறப்படும் எடுத்துக்காட்டு.

கைபிசையா வாய்மடியாக் கண்சிவவாத் தீவிழியா
மெய்குலையா வேரா வெகுண்டெழுந்தான்—வெய்யபோர்த்
தார்வேய்ந்த தோளான் மகளைத் தருகென்று
போர்வேந்தன் தூதிசைத்த போது. (பக். 257)

அடுத்து வெகுளிக்கு மறுதலையாகிய 'உவகை'யை எடுத்துக் கூறுகிறார். முதற்கண் அமைக்கப்பட்ட, 'நகையுடன்' இது இயைபு உடையது என்பதும் கருதத்தக்கது.

'சிருங்காரம்' என்ற சொல் பரதரால் ஆளப்பட்டுள்ளது. 'ரதி' என்ற நிலேயான உணர்வினின்றும் கனிந்து அனுபவ விஷய மாவது சிருங்கார ரசம். அபிநவகுப்தர் இதை விளக்கும்போது, 'காமத்தின் விளேவாக இருப்பதும் அனேவரின் உள்ளத்தோடும் இணேந்து காணப்படுவதுமாயிருப்பது சிருங்காரம் என்னும் முக்கியமான ரசம்' என்கிருர்.

ஆனந்தவர்த்தனரும் த்வன்யாலோகத்தில்—

> शृङ्गार एव मधुरः परः प्रह्लादनो रसः ।
> तन्मयं काव्यमाश्रित्य माधुर्यं प्रतितिष्ठति ॥ (II. 7)

சிருங்காரமே மிகவும் மதுரமானது. மேலான ஆனந்தானு பவத்தைத் தருவது என்கிருர். தேவர், மனிதர், விலங்குகள் முதலான அனேவரிடத்தும் உள்ளிருந்து இயக்கிவைக்கும் 'ரதி' என்ற உணர்வு ஆழ்ந்த அடிமனத்தில், 'வாசனேயாக' அடித்தள உணர்வாக இருக்கிறது என்று அபிநவகுப்தரும் இங்கே குறிப்பிடு கிருர்.

போஜரும் 'சிருங்காரம் ஒன்றே ரசம்' என்று உயர்வு கருதிச் சொல்கிருர். 'शृङ्गार एक एव रसः'.

தொல்காப்பியரும்—

> 'எல்லா வுயிர்க்கும் இன்ப மென்பது
> தானமர்ந்து வரூஉம் மேவற் ருகும்' (பொருளியல், 223)

என்கிருர். 'அறமும் பொருளும் எல்லா உயிர்களுக்கும் நிகழ மாட்டா. மக்கள் ஒருவருக்கே சிறந்து வரும். ஆனல் இன்பமோ மக்களும் தேவரும் நரகரும் விலங்கும் பறவையும் முதலிய எல்லா வுயிர்களுக்கும் மனத்தின்கண் பொருந்தித் தொழிற்பட வரும். ஆணும் பெண்ணுமாகி இன்ப நுகர்ச்சி நிகழும்' என்று நச்சினுர்க் கினியர் இதற்கு உரை கூறுவர்.

ஆகவே எந்த நாட்டிலக்கியத்திலும், தமிழிலும் பிற இந்திய மொழிகளிலுமுள்ளது போலவே, இச்சுவையை மையமாக வைத்துத் தோன்றிய இலக்கியங்கள் பலவாகக் காணப்படுகின்றன.

உவகைக்கு அடிப்படையான நான்கு பொருள்கள் செல்வம், புலன், புணர்வு, விளேயாட்டு என்பன. உவகை என்பதை

மகிழ்ச்சி' என்ற விரிந்த பொருளில் தொல்காப்பியர் கொள்கிறார். ஆகவேதான் 'செல்வம்' என்பது பொருள் நுகர்வைக் குறிக்கிறது. புலன் அல்லது அறிவுடைமையால் வரும் மகிழ்ச்சி மற்றொரு வகை. புணர்வு என்பது காமப்புணர்ச்சி முதலானவற்றைக் குறிக்கும். விளையாட்டென்பது ஆறு குளம் முதலியவற்றுள் நீராடுதலால் வரும் மகிழ்ச்சியைக் குறிக்கும்.

வடநூலார் கூறும் இதனை யொத்த ரசம் 'சிருங்காரம்' எனப் படும். இதற்கு அடிப்படையாக உள்ள நிலைபேறுள்ள ஸ்தாயி பாவம் 'ரதி' எனப்படும். இது தலைமகன் தலைமகளுக்கிடையே நிகழும் காதலையே பெரும்பாலும் குறிக்கும். தொல்காப்பியர் கூறும் 'புணர்வு' இதனோடு நெருங்கிய மெய்ப்பாடு. அறிவுடைமையால் வரும் மகிழ்ச்சியை வடநூலார் சிருங்காரத்தில் உளப்படுத்துவ தில்லை. விளையாட்டு எனப்படுவது 'ரதியின்' அநுபாவமாகக் (விளைவாக) கொள்ளப்படும். பொதுவாகப் பொருள் நுகர்வைக் குறிக்கும் 'செல்வமும்' சிருங்காரரசத்தின்பாற்படமாட்டாது. ஆகவே தொல்காப்பியர் கூறும் மரபு மாறுபட்டுத் தோன்றுவதைக் காணலாம்.

வடநூலார் சிருங்காரத்தை இரு பெரும் பிரிவுகளாகப் பிரித் துள்ளனர். ஒன்று சம்போகம், தலைவனும் தலைவியும் கூடியிருக்கும் காலத்து எழுவது. மற்றொன்று விப்ரலம்பம், தலைவனும் தலைவியும் பிரிந்திருக்கும்போது எழுவது. ஒரே இடத்தில் இருந்தாலும் உள்ளத்தால் பிரிந்திருப்பார்களேயானால் அப்போதைய நிலை பிரிவாகக் கருதப்படும்.

மிதிலைக்காட்சிப்படலத்தில் கம்பன் ஒருமித்த கருத்தினைக் கொண்ட இராமனையும் சீதையையும் திறம்படச் சித்திரித்திருக் கிறான். இராமன் கண் சீதைமீது விழ, அவள் கண் இராமன்மீது விழ, இருவர் மனவுணர்ச்சியும் ஒற்றுமைப்பட்டு ஒரு தன்மைத்தான காதலைக் காட்டுவனவாய் இருக்கின்றன என்பதைக் கம்பனின் தீஞ்சொற்கள் நமக்கு உணர்த்துகின்றன.

எண்ணரு நலத்தினாள் இனையள் நின்றுழிக்
கண்ணொடு கண்ணிணை கவ்வி யொன்றையொன்று
உண்ணவு நிலைபெறு து உணர்வும் ஒன்றிட
அண்ணலும் நோக்கினான் அவளும் நோக்கினாள்.

(மிதிலைக்காட்சி, 35)

முதலிரண்டடியிற் கூறியது 'சட்சுப்பிரீதி' யென்றும், மூன்றும் அடியிற் கூறியது 'மனஸ்ஸங்க'மென்றும் வடமொழியாளர் கூறுவர். வால்மீகி கூருத கம்பனின் இக்கற்பனே இருவரின் ஒருமித்த உணர்வைத் தெள்ளிதின் காட்டிவிடுகிறது. இது பூர்வாநுராகம் என்னும் வகையைக் குறிப்பதாகும்.

'கண்ணெடு கண்ணிணே நோக்கொக்கின் வாய்ச்சொற்கள்
என்ன பயனு மில' (குறள். 1100)

என்ற குறள் இங்கே கருதத்தக்கது.

சிருங்காரத்தின் மற்ருெரு வகையாகிற விப்ரலம்பம் அல்லது காதலர் பிரிவை உணர்த்தும் ஒரு பாடல் ரசகங்காதரத்தில் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

ஸ்ரீகிருஷ்ணனுடைய தேககாந்தி அமுததாரை பொழிவது போலவும், பிறரை வசீகரிக்கும் மந்திர சக்தியைப் போன்றதுமாக இருந்தது. அத்தகைய காந்தியைக் கண்டது முதல் மாதர்கள் பெரு மூச்சு விடத் தொடங்கிவிட்டார்கள். முகத்திலே வெளிர் நிறம் படரத் தொடங்கிவிட்டது. உள்ளத்தில் வேறு நினேவுக்கே இடமில்லே.

மாதர்களின் காதலுக்கு ஆலம்பனம் ஸ்ரீகிருஷ்ணன், பெரு மூச்சு அநுபாவம், துயரம் முதலானவை வியபிசாரிபாவம். இவை யனேத்தும் பிரிவிலே நிகழ்ந்தனவாகையால் இது விப்ரலம்பத் திற்கான எடுத்துக்காட்டு.

இந்த விப்ரலம்பம் முக்கிய காரிய நிமித்தம் தலேவன் தூரத்தி லுள்ள ஓரிடத்திற்குப் போகவேண்டிய நிலேயில் பிரவாச விப்ரலம்பம் என்றும், ஒருவரையொருவர் காணுமலே கூட மற்றவர் பண்பைக் கேட்டறிந்து காதல் கொள்ளும்போது அபிலாஷ விப்ரலம்பம் என்றும், ஒரே இடத்திலிருந்தும் நாணம் முதலான காரணங் களால் உள்ளத்தால் பிரிந்திருக்கும்போது விரக விப்ரலம்பம் என்றும், தன்மானத்தால் பிரிவு நேரும்போது ஈரஷியா விப்ரலம்பம் என்றும். சாபத்திஞல் பிரிவு ஏறபட்ட காலத்தில் சாப விப்ரலம்பம் என்றும் ஐந்து வகையாகக் கூறுவர் மம்மட பட்டர். இத்தகைய யாகு பாட்டில் எந்த வரையறையும் செய்ய இயலாதாகையால் இவை ஏற்றுக்கொள்ளத்தக்கன வல்ல என்பர் ஜகந்நாத பண்டிதர்.

நகை முதலான எட்டு மெய்ப்பாடுகளன்றி அடுத்துத் தொல் காப்பியர் முப்பத்திரண்டு மெய்ப்பாடுகளைக் குறிப்பிடுகிறார். அவை உடைமை, இன்புறல், நடுநிலை, அருளல், தன்மை, அடக்கம், வரைதல், அன்பு, கைம்மிகல், நலிதல், சூழ்ச்சி, வாழ்த்தல், காணல், துஞ்சல், அரற்று, கனவு, முனிதல், நினைதல், வெரூஉதல், மடிமை, கருதல், ஆராய்ச்சி, விரைவு, உயிர்ப்பு, கையாறு, இடுக்கண், பொச்சாப்பு, பொறாமை, வியர்த்தல், ஐயம், மிகை, நடுக்கு என முப்பத்திரண்டாகும்.

இவற்றுள் சில பரதர் கூறிய வியபிசாரி பாவங்களோடும் பொருந்தும். 'உடைமை' என்பது செல்வத்தை நினைந்து இன்புற ஏதுவாகிய பற்றுள்ளம் என்பார் உரையாசிரியர். அப்படியாயின் பரதர் கூறிய வியபிசாரிபாவத்திற்கு அப்பாற்பட்டதாகும். 'இன்புறல்' என்பது உடைமையை நினையும்போது ஏற்படும் மனமகிழ்ச்சி என்று கூறுவர். அப்படியாயின் பரதர் கூறும் 'ஹர்ஷ' பாவத்தை யொக்கும். 'நடுவுநிலையை' வடநூலார் கூறும் சாந்த ரசத்தோடு ஒப்பிடுவர் பேராசிரியர். அப்படியாயின் வியபிசாரிபாவமாகாது. சாந்தரசத்தை ஏற்காதவர்கள் கூறும் 'நிர்வேதம்' என்னும் வியபி சாரிபாவத்தை இதனோடு ஒப்பிட்டுக் கருதுதலும் கூடும். 'அருளல்' பரதர் பட்டியலில் அடங்காது. 'தன்மை' என்பது சாதித்தன்மை என்று கொள்ளப்படுவதானால் பரதரின் வியபிசாரிபாவத்தில் கொள்ளமுடியாது. இதுபோல் அன்பு, கைம்மிகல் (ஒழுக்ககேடு), சூழ்ச்சி, வாழ்த்தல், முனிதல், உயிர்ப்பு, பொச்சரிப்பு ஆகிய மெய்ப் பாடுகளும் பரதர் பட்டியலில் இடம் பெறாதவை. ஆயினும் நாணுதல் என்பது 'வ்ரீடா' என்பதனுடன் ஓரளவு ஒத்தது. இப்படியே துஞ்சல் நித்திரையுடனும், கனவு சுப்தத்துடனும், அரற்று தைன்யத்துடனும், நினைதல் ஸ்மிருதியுடனும், வெரூஉதல் த்ராசத்துடனும், மடிமை ஜடதையுடனும், கருதல் ஸ்மிருதியுடனும், ஆராய்ச்சி சிந்தையுடனும், விரைவு ஆவேகத்துடனும், கையாறு தைன்யத்துடனும், இடுக்கண் உன்மாதத்துடனும், பொறாமை அசூயையுடனும், வியர்த்தல சிந்தை யுடனும், ஐயம் விதர்க்கததுடனும், மிகை மதத்துடனும், நடுக்கம் த்ராசத்துடனும் ஒருவாறு ஒத்தவையாகக் கொள்ளலாம்.

பரதர் கூறிய வியபிசாரிபாவங்களைப் போன்றே தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் இம் மெய்ப்பாடுகளனைத்தும், 'பாவங்களாகக்' கொள் ளத்தக்கனவல்ல. சில பாவங்களாகவும், சில மெய்யின்கண் நிகழும் மாற்றங்களாகவும் காணப்படுகின்றன. 'வாழ்த்தல்', 'வியர்த்தல்' போன்றவற்றை அவற்றின் அடிப்படையாக உள்ள பாவங்களைக் குறிப்பனவாகக் கொள்ளுதல் வேண்டும்.

மேலே கூறிய நன்ஞன்கு பொருள் பற்றி வந்த எட்டு மெய்ப் பாடுகளும், அடுத்து உடைமை முதலாகக் கூறப்பட்ட முப்பத் திரண்டு மெய்ப்பாடுகளும் ஆகிய இவை, அகத்திணைக்கும் புறத் திணைக்கும் பொதுவாகி வரும் மெய்ப்பாடுகள் என்பதால் முன்னே மொழியப்பட்டன. அகத்திற்கே உரிய மெய்ப்பாடுகளைத் தொல் காப்பியர் அடுத்துக் கூறுகிருர்.

அகத்தே அதாவது உள்ளத்தே உணரப்படும் காதல் பற்றிய பாட்டுக்கள் 'அகம்' என்றும், புறத்தார்க்கும் புலஞகின்ற வீரம் கொடை முதலியன பற்றிய பாட்டுக்கள் 'புறம்' என்றும் கூறுவது தமிழ் மரபு. எந்த நாட்டு இலக்கியத்திலும் காதல் ஏதேனும் ஒரு வகையில் அமைக்கப்பெற்று ஆக்கப்பட்டிருப்பது கண்கூடு. பிற மொழிகளில் இல்லாத ஒரு தனிச் சிறப்புத் தமிழுக்கு உண்டு. வட மொழி ஆங்கிலம் போன்ற மொழியிலக்கியங்களில் துஷ்யந்தன் சகுந்தலே, ரோசலிண்டு, ஆர்லேண்டோ என்றவாறு காதலர் பெயர்கள் சுட்டப்பெற்றே காதல் நிலைகள் விளக்கப்படுகின்றன. ஆனல், காதலரின் இயற்பெயரோ, இனப்பெயரோ குறிப்பிடப் படாமலே தமிழ்ச் சங்க இலக்கியத்தில் இவை விளக்கப்படுகின்றன. அவர்களின் பொதுத்தன்மையையே நாம் அறிகிருேம்.

காதலரின் மனநிலைகள் ஐந்து. அவை கூடல், பிரிதல், இருத்தல், இரங்கல், ஊடல் என்பன. இவை ஐந்திற்கும் ஏற்பக் குறிஞ்சி, பாலை, முல்லை, நெய்தல், மருதம் என ஐந்து திணைகள் குறிக்கப்படுகின்றன. மலையும் மலை சார்ந்த இடமும் குறிஞ்சி; காடும் காடு சார்ந்த இடமும் முல்லை; வயலும் வயல் சார்ந்த இடமும் மருதம்; கடலும் கடல் சார்ந்த இடமும் நெய்தல். இந் நால்வகை நிலங்களுள் வறட்சியால் கெடுவன குறிஞ்சியும் முல்லையும். அப்படிக் கெட்ட நிலையில் அவை பாலை எனப்படும்.

இந்த ஐந்து திணைகளில் வரும் அகப்பாட்டுக்களில் காதலர் பெயர் சுட்டப் பெறுதல் இல்லை என்று செய்யப்பட்ட வரையறை யைத் தொல்காப்பியர் கூறுகிருர்.

மக்கள் நுதலிய அகனைந் திணையும்
சுட்டி ஒருவர் பெயர்கொளப் பெருஅர்.

(தொல். பொருள். அகத். 54)

இவ்வகைப் பாடல்களில் பெரும்பான்மையாக வரும் மெய்ப் பாடுகளைப் புகுமுகம் புரிதல், பொறிநுதல் வியர்த்தல், நகுநய

மறைத்தல், சிதைவு பிறர்க்கின்மை என்று தொல்காப்பியர் அடுத்து மொழிகிருர் (மெய்ப். 261).

'புகுமுகம் புரிதல்' என்பது ஒருவனும் ஒருத்தியும் எதிர்ப்பட்ட வழித் தன்னை அவன் நோக்குதலை விரும்பும் உள்ள நிகழ்ச்சி என்பர். (எ-டு.)

யானோக்குங்காலை நிலன் நோக்கும் நோக்காக்கால்
தானோக்கி மெல்ல நகும்.

(குறள், 1094)

இதை வடநூலார் 'சக்ஷுஃ பிரீதி' என்பர். இது அநுபாவத்தின் பாற்படும்.

'பொறிநுதல் வியர்த்தல்' என்பது தலைமகன் தன்னை நோக்கும் போது நாணத்தால் நெற்றிவேர்வை அரும்புதல். இதை வடநூலார் 'ஸ்வேதம்' என்ற சாத்விக பாவத்துள் அடக்குவர்.

'நகுநய மறைத்தல்' என்பது நகை தோன்றியபோதும் மகளிர்க்கு உரிய மடம் என்ற பண்பினுல் அதை மறைப்பதாகும். இதை வடநூலார் 'அவஹித்த பாவம்' என்பார்கள்.

'சிதைவு பிறர்க்கின்மை' என்பது நகை மறைக்கப்பட்டாலும் உள்ளத்திற்கேற்படும் சிதைவைப் பிறர் அறியாவண்ணம் நெஞ்சை நிறுத்தல் எனபார்கள். இதை 'த்ருதி' என்ற பாவத்தோடு ஒப்பிட்டுக் காணலாம்.

காதலர் மனநிலைகள் கூடல், பிரிதல், இருத்தல், இரங்கல், ஊடல் என்ற ஐந்தெனக் கண்டோம். இவற்றை வடநூலார் 'சம்போகம்' அல்லது கூடல், 'விப்ரலம்பம்' அல்லது பிரிதல் என்ற இரண்டனுள் அடக்குவர்.

'கூழை விரித்தல்' முதலாக 'இருகையுமெடுத்தல்' ஈருக (சூ 262-263) சம்போகம் அலலது கூடலைச் சார்ந்த மெய்ப்பாடுகள் தொல்காப்பியத்தில் கூறப்பட்டுள்ளன. இவற்றை ஒருவாறு வடநூலார் கூறும் சிருங்கார சேஷ்டைகள் என்பவற்றுடன் இணைத்துக் காணலாம்.

'இன்பத்தை வெறுத்தல்', 'துன்பத்துப் புலம்பல்' (சூ. 270) ஆகியவை 'விப்ரலம்பம்' அல்லது பிரிதல் என்பதுடன் தொடர் புடையன.

கூடல் ஊடல் இவற்றுள் எது நிகழ்ந்தாலும் 'திங்கள் நுதல் விபர்க்கும் வாய் துடிக்கும் கண் சிவக்கும் அங்கைத் தளிர் நடுங்கும் சொல்லசையும்' என்ற பகுதியைத் தண்டியலங்கார ஆசிரியர் இவ்விருவகை காமச்சுவைக்கு எடுத்துக்காட்டாகத் தருகிறார்.

முதலில் கூறப்பட்ட எட்டு மெய்ப்பாடுகளுக்கும் அடுத்துக் கூறப்பட்ட முப்பதிரண்டு மெய்ப்பாடுகளுக்கும் தொல்காப்பியர் தாமே தெளிவாக வேறுபாட்டைதையும் கூறுவிடினும், முதலெட்டும் பரதரால் கூறப்பட்ட எட்டு மெய்ப்பாடுகளுடன் பொருந்தி நிற்ப தாலும், அடுத்துக் கூறப்பட்டவற்றுள் ஒரு சில வியபிசாரிபாவம் என்று பரதரால் கூறப்படும் முப்பத்து மூன்றனுள் சிலவற்றுடன் ஒத்திருப்பதாலும், ஒரு பொது மரபை இருவரும் பின்பற்றியிருக்கின் றார்கள் என்பது தெரிகிறது.

ஸ்தாயிபாவம் நீடித்து நிற்கும் உணர்வுகள் என்றும் வியபிசாரி பாவம் தோன்றி விரைவில் மறையும் உணர்வுகள் என்றும் பரதரால் வேறுபடுத்திக் காட்டப்பட்டிருக்கின்றன என்று கண்டோம்.

இன்றைய உளநூலார் அடிப்படை உணர்வுகளை வேறுவகை யாகக் கணக்கிடுகின்றனர். பரதரின் பாகுபாட்டை அவர்கள் ஏற்றுக்கொள்வதில்லை. பரதரால் கூறப்பட்ட ஸ்தாயி பாவங்களும் சில விடங்களில் தோன்றி விரைவில் மறையலாம். அவர் குறிப் பிட்ட வியபிசாரி பாவங்களும் சில விடங்களில் நீடித்து நிற்கலாம். இதை ஆலங்காரிகர்களிடையே சிலர் ஒப்புக்கொள்கின்றார்கள். எடுததுக்காட்டாக 'வியப்பு' என்ற ஸ்தாயிபாவம் விரைவில் தோன்றி மறையலாம். 'அசூயை' என்ற வியபிசாரிபாவம் நீண்டு நிலைத்திருக்கலாம்.

மெய்ப்பாடுகள் எட்டு என்பதை ஏற்றுக்கொண்ட தமிழ் இலக்கணக்காரருள் ஒரு சாரார் 'ரௌத்திரம்' அல்லது 'வெகுளி' என்பதை நீக்கி, 'சாநதம்' அல்லது சமநிலையை மெய்ப்பாடாகக் கொள்வர். இதைப் பேராசிரியர் தொல்காப்பிய உரையில் குறிப் பிடுகிறார். ஆனல் வடமொழி ஆலங்காரிகர்களுள் 'ரௌதரத்தை' விலக்கியவா எவருமே இல்லை. ஆனல், 'சாந்தத்தை' ஒன்ப தாவது ரசமாக ஏற்றுக்கொண்டவர்கள் உண்டு. பரதர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் ஆருவது அத்தியாயத்தில் எட்டு மெய்ப்பாடுகளையே குறிததுள்ளார். நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் ஒரு 'பாடத்தில்' சாந்தம் உள்ளிட்டு ஒன்பது ரசங்கள் உண்டு என்று குறிக்கப்பட்டுள்ளது. இது மூல பாடத்தில் இல்லை என்று சிலர் சொல்வார்கள்.

தசரூபக ஆசிரியர் தனஞ்சயர் சாந்தரசத்தை ஒப்புக்கொள்ள வில்லை. சாந்தநிலை என்பது நிவிருத்தி மார்க்கத்தைக் குறிக்கும். உணர்ச்சிகள் ஒடுங்கிய நிலையே சாந்தம். காவியங்களிலே கவிஞனுடைய நோக்கம் நம் உணர்வுகளைக் கிளரி மேலான இன்பத்தைத் தருவதாக இருப்பதால் சாந்தத்திற்குக் காவியத்தில் இடம் இல்லை. மேலும் நடிகர்கள் துடிப்புடன் நடிக்க வேண்டியவர்கள். அவர்கள் சாந்த நிலையை எப்படி நடித்துக் காட்டமுடியும் என்று இக் கொள்கையாளர் வினவுகிறார்கள்.

இதற்குப் பதில் கூறுமுகத்தான் ஜகந்நாதபண்டிதர், நடிப்பவன் பயத்தையும் குரோதத்தையும் இயல்பாகப் பெறாதவனாக இருந்தும் எப்படி மிகவும் பயந்தவனைப் போலவும், மிகுந்த குரோதம் உள்ள வனைப் போலவும் நடிக்கும் ஆற்றல் பெற்றிருக்கிறானே அப்படிப் பயிற்சியை மேற்கொண்ட ஒரு நடிகன் தவககோலம் பூண்டு சாந்தனாக இருப்பவன் போலவும் நடிக்க இயலும். அப்படி நடிக்கும்போது பார்க்கின்றவர்களும் உணர்வுகள் அடங்கிச் சாந்தநிலை எய்தி அதிலே மேலான ரசானுபவத்தைப் பெறமுடியும் என்று கூறுகிறார். அப்படிச் சாந்தத்தை ரசமாக ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டுமானால் அதற்குரிய விபாவம் முதலானவை யாவை என்று வினவுவார்க்கு உலக நிலையாமை பற்றிய அறிவே ஆலம்பன விபாவமாகவும், புராண சிரவணம், சத்சங்கம், தீர்த்தயாத்திரை முதலானவை உத்தீபன விபாவமாகவும், கண்ணீர் வார்தல், மெய்சிலிர்த்தல் முதலாயின அநுபாவங்களாகவும், ஸ்மிருதி முதலானவை வியபிசாரிபாவங்களாகவும் கொள்ளத்தக்கன என்று அறியலாம். பிரபோத சந்திரோதய நாடகத்தில் 'சாந்தம்' முக்கிய ரசம் என்பதை எடுதது்க் காட்டுகிறார் நாகேசர். நாடகத்தில் சாந்தரசத்தை ஒப்புககொள்ளாதவர்களும் கூட மகாபாரதம், நாகானந்தம், புத்த சரிதம், போன்ற காவியங்களில் சாந்தரசத்தை ஏற்றுக்கொள்வது இயலும். ஆகவேதான் மம்மடபட்டரும், நாட்டியத்தில் ரசங்கள் எட்டு என்று கொண்டபோதிலும் காப்பியங்களில் சாந்தரசத்தை ஒன்பதாவது ரசமாக ஒப்புக்கொள்வதில் தடையில்லை என்ற கருத்தைத் தெரிவித்துள்ளார்.

ஆகவே, சாந்தரசம் என்பது ஆனந்தவர்த்தனர் முதலியோரால் ஒப்புக்கொள்ளப்பட்டது. அதன் ஸ்தாயிபாவம் 'சமம்' எனப் படுவது. வேறு சிலர் இதை 'நிர்வேதம்' என்று சொல்வார்கள். 'நிர்வேதம்' என்ற இப்பற்றற்ற வைராக்ய நிலையை பரதர் வியபிசாரி பாவங்கள் முப்பத்து மூன்றுள் முதன்மையாக வைத்திருப் பதிலிருந்து அவருக்கும் இதை ஸ்தாயிபாவநிலைக்கு ஏறத்தாழ

ஒத்த நிலையிலே வைக்கும் எண்ணம் இருந்ததாகக் கொள்ளலாம் என்று சிலர் கூறுவர். காவியத்திற்கு ஜீவனாக உள்ளது ரசம் என்று கூறிய காவியதர்ப்பண ஆசிரியரான விசுவநாதர் சாந்தரச சொருபத்தை,

न यत्र दुःखं न सुखं न चिन्ता न द्वेषरागौ न च काचिदिच्छा ।
रसः स शान्तः कथितो मुनीन्द्रैः सर्वेषु भावेषु शमप्रधानः ॥

என்ற சுலோகத்தில் தெளிவுபடுத்துகிறார். எல்லா பாவங்களிலும், 'சமமே' முதன்மையானது. அச்சமநிலையில் துக்கமோ சுகமோ சிந்தையோ இல்லை. விருப்போ வெறுப்போ இச்சையோ இல்லை. இந்நிலை சாந்தரசமாகப் பரிணமிக்கிறது.

மற்ற ரசங்கள் அறம், பொருள், இன்பம் என்ற மூன்று பொருள்களை இலக்காகக் கொண்டிருப்பதைப் போல சாந்தரசம் நான்காவது பொருளான 'வீட்டை' இலக்காகக் கொண் டிருப்பதில் தடை எதுவும் இருப்பதற்கில்லை என்கிறார் அபிநவ குப்தர். இந்த நிலையில் சத்வகுணமே தலைதூக்கி நிற்கிறது. இது கைவல்ய நிலைக்கு முன்னதான அசம்பிரக்ஞாத சமாதிநிலையில் காணப்படும். இச்சாந்த ரசத்தை அங்க ரசமாக நாடகத்தில் ஆள்வதில் இடர்ப்பாடு எதுவும் இல்லை. பிற ரசங்கள் உலகியல் பொருள்களோடு பெருமளவு தொடர்பு கொண்டுள்ளவை; சாந்த ரசமோ உணர்வு நிலையில் மேலான ஆத்மானுபூதி நிலையை எட்டிப் பிடிப்பது. பிரம்மானுபவத்தில் பேரானந்த நிலையை ஒப்புக்கொள் கின்றவர்கள் சாந்த ரசானுபவத்தில் அதனையொத்த நிலையை ஒப்புக்கொள்வதில் இடர்ப்பாடில்லை.

ருத்ரடர் 'ப்ரேயஸ்' (நட்பு) என்பதை மற்றுமொரு ரசமாகக் கொள்ளலாம் என்கிறார். போஜரும் தனது உடன்பாட்டைத் தெரிவிக்கிறார். விசுவநாதர் 'வாத்சல்யம்' (பெற்றோருக்கு மக்களிடத்தே உள்ள அன்பு) என்பதையும் ரசமாகக் கொள்ளலாம் என்று கூறியிருக்கிறார்.

'பக்திரசாமிருத சிந்து' என்ற நூலின் ஆசிரியரான மதுசூதன சாஸ்வதீ சாதனமாக இருக்கிற பக்தி அனுபவநிலையை எட்டும் போது ரசமாகவே பரிணமிக்கிறது என்று கூறுகிறார். அருவருப்பு அல்லது ஜுகுப்சையை ரசமாக நாட்டியத்தில் இடம் பெறும் அளவிற்கு முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது என்று கருதும் பரதரும்

அவரைப் பின்பற்றிய பலரும் 'பக்தியை' ரசமாகக் கொள்ளவில்லை. அன்று பக்தி இயக்கம் மக்களிடையே பரவலாக இல்லைபோலும். தமிழகத்திலும் திருமூலர், காரைக்காலம்மையார், நாயன்மார், ஆழ்வாராதியர் இவர்கள் காலத்திற்குப் பின்னர் மக்களைப் பெரு மளவு பக்தி ஈர்த்திருக்கிறது. பக்தி ஒரு இயக்கமாக உரு வெடுத்து, வடநாட்டிலும் பரவி, பக்தி இலக்கியங்களும் தோன்றிய காலத்தில்தான் 'பக்தியை' ரசமாகக் கருதவேண்டும் என்ற கருத்துத் தோன்றியிருக்கக்கூடும் என்று கருத இடமுண்டு. மதுசூதனசரஸ்வதீ பக்தியின் இலக்கணத்தைப் பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

द्रुतस्य भगवद्धर्मात् धारावाहिकतां गता ।
सर्वेशे मनसो वृत्तिः भक्तिरित्यभिधीयते ॥

இறைவனடியே சிந்திக்கப்பெற்று உள்ளம் நெக்குருக எண்ணெ யொழுக்குப்போல் ஒருவனது உள்ளம் இறைவன் பால் இடையறுது ஈடுபட்டிருக்குமேயாகுல் அதுவே பக்தியாகும்.

ரூபகோஸ்வாமி என்பவர் பக்தி ஒரு ரசம் என்பதை நிறுவி அதையே முக்கிய ரசமாக அமைத்து ஒரு நாடகத்தை ஆக்கியிருக் கிறார். அதன் முந்தைய படிகளான, சாந்தம், ப்ரீதம், ப்ரேயான், வத்சலம், மதுரம் என்பவற்றை இந்த ரசத்தின் முதிர்வுக் கேற்ற படிநிலைகளாகக் காட்டுகிறார். சாதன பக்தி என்ற முதற்படியில் அறுபத்துநான்கு உறுப்புகளை விளக்குகிறார். இவையெல்லாம் பக்தியுணர்வின் பல நிலைகள். இந்த பக்திரசம் அல்லது மதுரரசம் என்பதற்கும் பிற ரசங்களுக்கு உள்ளதுபோன்றே விபாவம் முதலானவை கூறப்பட்டுள்ளன. ஸ்ரீகிருஷ்ணன் போன்ற ஒரு கடவுள் ஆலம்பன விபாவம், அவனைப் பாடிப் பரவுதல், ஆடுதல் முதலானவை உத்தீபன விபாவம், நினைத்தல, ஆனந்தக் களிப்பு, முதலானவை வியபிசாரிபாவங்கள் என்று குறிப்பிட்டிருக் கிறார். இதன் ஸ்தாயிபாவம் ஆண் பெண்களுக்கிடையே உள்ள ரதி போன்றதன்றி 'பகவத்ரதி' என்றழைக்கப்படுகிறது. இது ஒரு 'பரிபூர்ணரசம்' என்று அவர் கொள்கிறார். வைராக்யத்தின் அடிப்படையில் அமைந்த சாந்த ரசத்தில், ஒரு வகை அநுராகமாகிற பக்தியை உட்படுத்த முடியாது.

சேக்கிழாரின் பெரிய புராணத்தைக் காவியமாகக் கொள்வர் பலரும். அதில் காவியச் சுவை இருப்பதை அனைவரும் அறியர்.

'பக்திச்சுவை நனி சொட்டச் சொட்ட'ப் பாடியிருக்கிறார் சேக்கிழார் என்று மகாவித்வான் மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளை சொல்லியிருக்கிறார். அந்த பக்திச்சுவையின் தன்மையைப் 'பத்தராய்ப் பணிவார் புராணத்தில்' சேக்கிழார் பாடியிருப்பது இங்கே மிகப் பொருத்தமாக அமைகிறது.

ஈசனையே பணிந்துருகி இன்பமிகக் களிப்பெய்திப்
பேசினவாய் தழுதழுப்பக் கண்ணீரின் பெருந்தாரை
மாசிலா நீறழித்தங் கருவிதர மயிர்சிலிர்ப்பக்
கூசியே உடல்கம்பித் திடுவார், மெய்க்குணமிக்கார்.

இங்கே 'ஈசன்' விபாவம் (ஆலம்பனம்); பேச்சு (உத்தீபன விபாவம்); களிப்பு, கண்ணீரரும்பல், மயிர் சிலிர்த்தல், கம்பித்தல் ஆகியவை அநுபாவங்கள். ஆகவே இதில் பக்திரசம் முழுமையாக அமைந்திருப்பதைக் காண்கிறோம்.

ஆயினும் பக்தியை பகவான் விஷயமான ரதிபாவமாகவே மம்மடர் கொண்டார்—

'रतिर्देवादिविषया, व्यभिचारी तथाञ्जितः।
भावः प्रोक्तस्तदाभासा ह्यनौचित्यप्रवर्तिताः॥

(காவ்யபிரகாசம், 4. 35)

ஔசித்யக்கொள்கை

ஔசித்யக் கொள்கை என்றுமே சிறந்த கவிகளால் பின்பற்றப்பட்டு வந்த போதிலும் அதை ஒரு கொள்கை என்ற அளவில் வகுத்துச் சிறப்புத் தந்த அலங்கார நூலார் க்ஷேமேந்திரர் ஆவர். முதல் அலங்கார சாஸ்திரக்காரரான பரதர் இதன் முக்கியத்துவத்தை நன்குணர்ந்தவர் என்பது அவர் நடிகர்களுக்கு ஏற்படுத்திய சில வரையறைகளை நோக்கும்போது புலனாகும். அவரவர்க்கு ஏற்ற உடை, அணி, பேச்சு, சொல் ஆகியவற்றை விதித்ததன் மூலம் இவை எந்த அளவு ரசபாவங்களை முழுமையாக அனுபவிப்பதற்குத் தேவைப்படுகின்றன என்று உணரலாம். 'உலகியலுக்குப் புறம்பாக நடிப்பு இருக்குமேயானால் ஔசித்யம் அல்லது இயைபு கெட்டு ஆசிரியனின் குறிக்கோள் ஈடேறாது' என்பது தெளிவு. மேகலையை மார்பில் அணிந்தால் மக்கள் கை கொட்டிச் சிரியாரோ என்று கேட்கிறார் பரதர். பிரவிருத்தி, விருத்தி, குணம், அலங்காரம் அபிநயம் ஆகியவற்றை விளக்குமிடத்தில் 'ரசப்பிரயோகத்தை'க் குறிப்பிடுகிறார். ரசத்துடன் அவற்றிற்குரிய பொருத்தத்தை எடுத்தோதுகிறார்.

ஓரிடத்தில் 'குணமே' தோஷமாகலாம், பிறிதோரிடத்தில் 'தோஷம்' என்று கருதப்படுவதே குணமாகலாம். இடம், காலம், பொருள் ஆகியவற்றைப் பற்றியவையே குணமும் குற்றமும். வேடன் அவனுக்குரிய முறையில் பேசினால் குற்றமாகாது; ஆனால் அதே முறையில் கற்றறிந்த அந்தணன் பேசினால் குற்றம். குன்றக்கூறல், மிகைபடக் கூறல் முதலிய பத்துக் குற்றங்களை நன்னூலாரும், நேயார்த்தம், புனருக்தி முதலிய குற்றங்களை வடமொழி ஆலங்காரிகர்களும் கூறுவதை இவ்வௌசித்யக் கொள்கையினின்று எழுந்தவையே. வீரம், அத்புதம், ரௌத்ரம் முதலான ரசங்கள் வருணிக்கப் படுகின்ற இடத்தில் நீண்ட தொடர்களையும் கடின ஒலியைத் தரக் கூடிய சொற்களையும் ஆளவேண்டும். அங்கே 'ஓஜஸ்' என்ற காவ்ய குணம் பளிச்சிடவேண்டும். சிருங்காரம், ஹாஸ்யம், சாந்தம் ஆகிய ரசங்கள் வருணிக்கப்படுகின்ற இடத்தில மெல்லிய ஓசை கொண்ட எளிய சிறு சொற்கள் ஆளப்படவேண்டும். எடுதுதுக் காட்டாக—

चञ्चद्भुजभ्रमितचण्डगदाभिघातसंचूर्णितोरुयुगलस्य सुयोधनस्य ।
स्त्यानावनद्धघनशोणितशोणपाणिरुत्तंसयिष्यति कचांस्तव देवि भीमः ॥

(வேணீசம்ஹாரம், I, 21).

இச்செய்யுளில் வரும் கடின ஓசையும், நீண்ட சொற்றொடரும், வெளியிடப்பெறும் கருத்தும் பீமனுடைய கட்டுக்கடங்காத கோபத்தைக் காட்டுவதால் ரௌத்ர ரசத்திற்கு இயைபுடையதான 'கௌடீ ரீதியையும்' 'ஓஜஸ்' என்னும் குணத்தையும் பார்க்கிறோம்.

இலங்கையில் வெற்றி கொண்ட ராமன், யாவரிடத்திலும் அன்பு பூண்டொழுகும் ஒருவனாக இருந்தும், சீதையின் மீது சீற்றம் கொண்டு தீயில் புகச் சொன்னபோது அவனது உள்ளததின் இரு வேறுபட்ட இயல்புகளைக் காட்டுகிறான் பவபூதி என்ற நாடகாசிரியன்,

'வஜ்ராதபி கடோராணி ம்ருதூனி குஸுமாதபி'

(உத்தரராமசரிதம், 2, 7.)

இவ்வரியின் முதற்பகுதியில் ராமனின் கடுமையை வல்லோசையாலும் இரண்டாவது பகுதியில் அவனது கனிவை மெல்லோசையாலும் கவிஞன் கவினுறக் காட்டுகின்றான்.

ரசானுபவத்திற்கு ஊறு நேராவண்ணம் பார்த்துக்கொள்ள வேண்டியது கவியினுடைய பொறுப்பு. ஒரு பொருளின் குணத்தையோ செயலையோ வருணிக்க வேண்டிய இடத்தில் அவ்வப் பொருளுக்கேற்ற இடம், காலம், பிறப்பு, வருணம், ஆசிரமம், வயது, நிலை, இயல்பு, தொழில் ஆகியவை உலகியலோடு ஒட்டியிருக்கின்றனவா அல்லது சாஸ்திர மரபிற்கு ஒத்திருக்கின்றனவா என்று எண்ணியே காவியத்தில் அமைக்கவேண்டும் என்பதை ரசகங்காதர ஆசிரியரான ஜகந்நாதபண்டிதரும் கூறியுள்ளார். எடுத்துக் காட்டாக, பசு சாதிக்குள்ள சாந்தத் தன்மையைக் கூறவேண்டிய இடத்தில் அது குரூரமானதென்றோ, சிம்மம் சாந்தமானதென்றோ கூறுவது இயைபற்றதாகும். அதுபோல், சொர்க்கம் என்னும் இடத்தில் உள்ளவர்கள் முதுமை, பிணி ஆகியவற்றால் பீடிககப் பட்டுள்ளார்கள் என்பதும், மண்ணகத்து மாந்தர்கள் அமுதம் பருகினார்கள் என்பதும், குளிர்காலத்தில் நீர்விளையாட்டாடினர் என்பதும், அந்தணர் வேட்டையாடினர் என்பதும், அரசர் தானம் பெற்றனர் என்பதும் ஒவ்வாத செய்திகள். இவை ரசானுபவத்திற்குத் தடையாக இருப்பவையாதலின் தவிர்க்கப்பட வேண்டியவை.

ஒரு காவியத்தில் ஒரு ரசம்தான் முக்கிய ரசமாக அமைக்கப் பெறுதல் வேண்டும். பிற ரசங்கள் அதற்கு வளமூட்டும் துணை ரசங்களாக இருந்தால் தவறில்லை. ஆனால் அந்த முக்கிய (அங்கி) ரசத்திற்குப் போட்டியாக அதையே மிஞ்சுவதாக இத் துணை (அங்க) ரசம் கவியால் ஆளப்படுமானால் ரசானுபவத்திற்குக் குந்தகம் ஏற்படும்.

ரசங்களுக்குள்ளே உள்ள தொடர்பு இருவகை. முதலாவது ஒன்று மற்றொன்றுக்குத் துணையாக இருப்பது. இரண்டாவது ஒன்றுக்கு மற்றொன்று முரணாக இருப்பது. வீரமும் சிருங்காரமும், சிருங்காரமும் அத்புதமும், வீரமும் ரௌத்ரமும், சிருங்காரமும் ஹாஸ்யமும் துணைரசங்கள். சிருங்காரமும் பீபத்சமும், சிருங்காரமும் கருணமும், சாந்தமும் ரௌத்ரமும், வீரமும் அச்சமும் முரண்பட்ட ரசங்கள். முரண்பட்ட ரசங்களை ஒரே பாத்திரத்தில் காட்டுவதோ, ஒரே சந்தர்ப்பத்தில் அமைப்பதோ ‘இயைபின்மை’ என்ற குற்றத்திற்கு இலக்காகும்.

எடுத்துக்காட்டாக யுத்தத்திற்காக ஏற்பாடுகள் நடந்துகொண்டிருக்கும் நேரத்தில் துரியோதனன் தன் மனைவி பானுமதியுடன்

சல்லாபம் செய்துகொண்டிருப்பதாக பட்டநாராயணன் கூறுவது இத்தகைய இயைபின்மைக்கு எடுத்துக்காட்டு. ஒரே சந்தர்ப்பத்தில் அரசனிடத்தில் வீரத்தையும் பிராமணனை விதூஷகனிடத்தில் பயத்தையும் கவி சித்திரித்தால் விரோதிரசங்களுக்கிடையே உள்ள முரண்பாடு விலக்கப்படுகிறது. முரண்பட்ட இரு ரசங்களுக் கிடையே இரண்டிற்கும் பொதுவான ஒரு ரசத்தை அமைப்பதாலும் இந்த முரண் விலக்கப்படுகிறது.

போர்க்களத்தில் வீரத்துடன் போர்புரிந்து உயிர்நீத்த வீரர்கள் அப்சரமகளிரால் அணைக்கப்பட்டு விண்ணுலகத்திற்கு விமானத்தில் செல்கிறார்கள். அப்படிச் செல்லும்போது போர்க்களத்தில் தாங்கள் விட்டுச்செல்லும் உடலைச் சூழ்ந்துள்ள பெண் ஓநாய்களைப் பார்க் கிறார்கள்.

सुराङ्गनाभिराश्लिष्टाः व्योम्नि वीरा विमानगाः ।
विलोकन्ते निजान् देहान् फेरुनारीभिरावृतान् ॥

(ரசகங்காதரம், I. பக். 195)

முதலில் சிருங்காரம், அடுத்து வீரம், அடுத்து பீபத்சம் என்ற முறையில் முரண்பட்ட சிருங்காரத்திற்கும் பீபத்சத்திற்குமிடையே வீரச்சுவையை அமைப்பதன் மூலம் கவிஞன் இங்கே ரசவிரோ தத்தைப் போக்குகிறான். ஔசித்யம் காக்கப்படுகிறது. இங்ஙனம் செய்யாவிடில் இனிய பானகரசத்தைப் பருகும் காலத்தில் பருக்கைக் கல் அதனுடன் சேர்ந்து வாயில் விழுந்தால் எப்படியோ அப்படிச் சுவையைக் கெடுத்துவிடும்.

இங்ஙனம் குடிப்பிறப்பு, தேசம், காலம், வருணம், ஆசிரமம், வயது, நிலை, இயல்பு, உலகியல் வழக்கு ஆகியவற்றை நன்கறிந்து அவற்றிக்கு முரண்படாத வகையில் கவிஞன் கவிதையையோ நாடகத்தையோ அமைத்துச் சென்றால்தான் காவியத்தின் சுவையும் அழகும் கெடாமல் இருக்கும். கம்பன், காளிதாசன், ஷேக்ஸ்பியர் போன்ற கவிகளெல்லாம் இப்படிக் காவியங்களை இயற்றியதால்தான் அவர்கள் இன்றும் போற்றப்படுகின்றார்கள். உலகியலையொட்டி ஒரு செயல் பொருத்தமற்றதென்று கருதப்பட்டாலும் காவியச் சந்தர்ப்பச் சூழ்நிலையிலே ரசத்திற்கு எவ்வித ஊறும் நேரவில்லை யென்றால் அது பொருந்தாமைக் குற்றமாகாது.

ராவணன் சீதையிடம் காதல் கொண்டுள்ளான். அது ஒரு தலைக்காமம் தான். சீதையினுடைய கேசவகிடு ஈட்டிபோல் அவன்

உள்ளத்தில் தைத்து அவனுக்கு வேதனை தருகிறதாம். ஆகவே அவன் ஓய்வு பெற்றிருக்கிறான். இதையறியாத பிரம்மா, பிருகஸ்பதி, நாரதர், தும்புரு முதலான தேவர்கள் அவனைக் காணக் காத்திருக்கின்ற நேரத்தில் அவரவர் இயல்பாகவே தத்தமக்கு இயல்பான வேலையில் ஈடுபட்டிருக்கிறார்கள். பிரம்மா வேதமோதுகிறார், பிருகஸ்பதி சாஸ்திரவிளக்கம் செய்துகொண்டிருக்கிறார், நாரதர் வீணை வாசிக்கிறார், தும்புரு கதாகாலட்சேபம் செய்யத்தொடங்குகிறார். இவற்றைக் கண்ட ராவணனின் அவைக் காவலாளி அவர்களைச் சத்தம் செய்யாமல் சும்மா இருக்கும்படி கௌரவமற்ற சொற்களால் அதட்டுகிறான். இப்பெருந்தேவர்களை ஒரு காவலாளி அவமதிப்பாகப் பேசுவது 'அநுசிதம்' என்றாலும், இங்கே கவி சுட்ட எண்ணுபவை ராவணனைப்பற்றிய காதற்சுவையின் தன்மை, ராவணனுடைய ஐசுவரியம், பிரம்மாதி தேவர்களெல்லாம் காத்து நிற்பதில் தொனிக்கும் ராவணனின் வீரரசம் ஆகியவை என்னும் காரணத்தால் 'அநௌசித்யதோஷம்' நீங்குகிறது.

தமிழிலக்கியத்தில் இன்ன திணைக்கு இன்ன பொருளைப் பற்றிப் பேசவேண்டுமென்று பண்டைநாட்களில் ஒரு நியதி இருந்தது என்பதைத் தொல்காப்பியத்தில் காண்கிறோம். தொல்காப்பியர் செய்யுளியலில் இதைக் குறிப்பிடுகிறார்.

அவ்வம் மாக்களும் விலங்கு மன்றிப்
பிறவவண் வரினும் திறவதி னாடித்
தத்த மியலின் மரபொடு முடியின்
அத்திறந் தானே துறையெனப் படுமே. (செய். 521.)

ஐவகை நிலத்திற்கும் உரியன என்று கொள்ளப்படும் பல்வேறு வகைப்பட்ட மக்களும், விலங்குகளும், பறவைகளும் வரையறுக்கப் பட்ட முறையன்றிக் கவிஞன் அவற்றைத் தானே படைத்துச் செய்தாலும் அவ்வத்திணைக்கேற்ற இலக்கணமும் வரலாற்று முறைமையும் பிறழாமற் செய்தால் அது துறை எனப்படும்.

யாப்புப் பற்றித் தொல்காப்பியர் கூறும் 'வண்ணம்' 'வனப்பு' முதலியவற்றின் இலக்கணங்களில் இந்த வகையில் சொற்களை அமைத்தால் காவிய அழகைக் காணலாம் என்று சொல்லிச் செல்கிறார். 'இழுமென் மொழியால் விழுமிய பொருள் பயக்குமாறு' சொல்வதைப்பற்றிச் செய்யுளியல் 550-ஆம் சூத்திரத்தில் குறிப்பிடுகிறார். 'சில மெல்லிய சொற்களோடும் இடையிட்டு வந்த பனுவல் இலக்கணத்தோடும் ஐந்தடியின் ஏறாமல் செய்வது. 'அம்மை'

(அமைதிப்பட்டு நிற்றல்) என்ற உறுப்பாகும் (சூ. 547) என்று உணர்த்துகிருர். இத்தகைய இலக்கண வரையறைகள் காவியத்தைப் படிப்போருக்குச் சுவை பயத்தல் வேண்டும் என்ற நோக்கத்தோடுதான் செய்யப்பட்டுள்ளன. இவ்வரையறைகளை ஓரளவு மாற்றுவதன் மூலம் அச்சுவையைப் பெற இயலும் என்ருல் அதற்கும் புறனடைச் சூத்திரம் இடங்கொடுக்கும்.

'செய்யுளிடத்துப் பொருள்பெற ஆராய்ந்து செய்யப்பட்ட இலக்கணத்தின் வழியே பின்னுல் தோன்றுவன உண்டாஞல் முற் கூறப்பட்ட இலக்கணத்தோடு திரியாமல் முடித்தல் அறிவுடை யோரது கடமை' என்று செய்யுளின் குறிக்கோளையும் மறவாமல் மரபையும் போற்றி வளர்க்கவேண்டும் என்று செய்யுளியல் இறுதிச் சூத்திரத்தில் சொல்லப்பட்டுள்ளது. (செய். சூ. 555).

போஜரும் சிருங்காரப்பிரகாசத்தில் 'ரசத்திற்கேற்ற சொல் அமைதல்' வேண்டும் என்பதைக் குறிப்பிடுகையில் ரதிபாவத் திற்குக் 'கோமள'மான சொற்களும், உத்சாகத்திற்குப் 'பிரௌட மும்', குரோதத்திற்குக் 'கடோரமும்' சோகத்திற்கு 'மிருதுவும்' விஸ்மயத்திற்கு 'ஸ்புடமும்' ஆன 'சப்தசந்தர்ப்பம்' அல்லது சொல்லமைதி மேற்கொள்ளப்படவேண்டும் என்கிருர். அதே போன்று ஒவ்வொரு ரசத்திற்கும் ஏற்ற விருத்தமும் அமைக்கப் பெறுதல் வேண்டும் என்கிருர். சிருங்கார ரசத்திற்கு த்ருத விளம்பிதம் முதலானவையும், வீரத்திற்கு வசந்ததிலகம் போன்ற வையும், கருணத்திற்கு வைதாளீயம் போன்றவையும், ரௌத்ரத் திற்கு ஸ்ரக்தரை போன்றவையும் பொருந்துவன என்று கூறுகிருர்.

எல்லாக் குணங்களும் இருந்தாலும் 'ஔசித்யம்' இல்லை யென்ருல் குடம் பாலில் ஒரு துளி விஷம் கலந்ததுபோலாகும் என்கிருர் முனிசந்திரர் என்பவர்.

க்ஷேமேந்திரர் பதம், வாக்கியம், பிரபந்தார்த்தம், குணம், அலங் காரம், ரசம், கிரியை, காரகம், லிங்கம், வசனம், உபசர்க்கம், காலம், தேசம் ஆகிய ஒவ்வொன்றைப்பற்றியும் இந்த ஔசித்யம் பின்பற்றப்படவேண்டும் என்கிருர்.

ஆனந்தவர்த்தனரும் த்வன்யாலோகத்தில்,

'

अनौचित्यादृते नान्यद्रसभङ्गस्य कारणम् ।
प्रसिद्धौचित्यबन्धस्तु रसस्योपनिषत्परा ॥ (3-வது உத்.)

என்பதாக ரசத்தின் உபநிஷத்தாக, ரகசியமாக உள்ளது ஔசித்யம் என்பதை நிறுவியுள்ளார். ஆகவே ஒருவன் கலைப்படைப்புக்களி லிருந்து முழுமையான ரசானுபவத்தைப் பெறவேண்டுமானால் ஔசித்யக்கொள்கை மிகுந்த எச்சரிக்கையுடன் பின்பற்றப்பட வேண்டும் என்பதை அறிகிறோம்.

பரதருக்குப் பின் ரசத்தைப்பற்றி விரிவாக விளக்கிக் கூறியவர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் உரையாசிரியரான பட்டலோல்லடர் ஆவார். இவருடைய கருத்தை அபிநவகுப்தரின் அபிநவபாரதியி னின்றும் அறிகிறோம். ரசானுபவம் எப்படி ஏற்படுகிறது, அது யாருக்கு ஏற்படுகிறது என்பதை முதலில் ஆராய்ந்தவர் இவர்.

'விபாவானுபாவ வ்யபிசாரிசம்யோகாத் ரசநிஷ்பத்தி:' என்ற பரதசூத்திரத்தில் உள்ள 'நிஷ்பத்தி' என்ற சொல்லிற்கு 'உத்பத்தி' என்று இவர் பொருள் கொண்டார். ஆகவே இவரை 'உத்பத்திவாதி' என்பார்கள். சிருங்கார ரசத்தை எடுத்துக் கொண்டு பார்ப்போம்.

துஷ்யந்தனும் சகுந்தலையும் இயற்கைச் சூழலில் சந்திக் கிறார்கள். ஒருவரை யொருவர் பார்க்கிறார்கள். உள்ளத்தில் பிரீதி ஏற்படுகின்றது. துஷ்யந்தன் உள்ளத்தில் பிரீதி தோன்றுவதற்கு சகுந்தலை காரணம். சகுந்தலை உள்ளத்தில் பிரீதி தோன்றுவதற்கு துஷ்யந்தன் காரணம். ஆகவே ஒருவருக்கு மற்றவர் ஆலம்பன விபாவம் (காரணம்) ஆகின்றனர். இப்படித் தோன்றிய பிரீதி அவரவர்களின் பேச்சினால், பாவத்தால், சுற்றுப்புறச் சூழலால் வளர்கிறது. தென்றல், முழுமதி போன்றவை இப்பிரீதியை வளர்க்க உதவுகின்றன. ஆகவே இத்தகைய 'உத்தீபன விபாவங்கள்' உணர்வை மிகுதிப்படுத்தும் காரணமாக அமைகின்றன. ஆலங்காரி கர்கள் இவற்றை நான்கு வகையாகக் கொள்வர்: (1) ஒருவருடைய குணம், சேஷ்டை, அலங்காரம், ஏற்ற இயற்கைச் சூழல் முதலாயின. குணம் என்பது ஆடவரின் வீரம், புகழ், கல்வி, அழகு போன்றவை. அதேபோல் பெண்டிரின் நாணம், கலைப்பாங்கு, தோற்றப்பொலிவு போன்றவை. சேஷ்டை, கடைக்கணித்தல், முறுவலித்தல் முதலா னவை. அலங்காரம் என்பது அவரவர் தத்தம் அழகு புலப்படு மாறு அலங்கரித்துக்கொள்ளுதல். இயற்கைச் சூழல் வசந்தகாலம், உத்யானம், தனிமை போன்றவை. இவ்வாலம்பனம் உத்தீபனம் என்ற இருவகை விபாவங்களாலும் உருவாக்கப்படுவதே காதல் அல்லது 'ரதி' என்ற ஸ்தாயிபாவம். இப்படி வளர்ந்த ரதி பிறரால்

அறியப்படுகிறது. சகுந்தலையின் 'ரதி' பிரியம்வதைக்குத் தெரிய வருகிறது. சகுந்தலை பெருமூச்சு விடுவதும், துஷ்யந்தனைப் பற்றிப் பேசும்போது முகமலர்ச்சியைக் காட்டுவதும், அவனைச் சந்திக்கும் போது தடுமாறுவதும் 'அநுபாவம்' எனப்படும். இவ்வநுபாவங் களிலிருந்து அவர்களிடத்தே இருக்கும் ரதியின் நிலை பிறரால் அநுமானிக்கப்படுகிறது. ஒருவரைக் காண மற்றவருக்கு ஏற்படும் துடிப்பு, ஆவல் ஆகியவை அந்த ரதிக்குப் புஷ்டியை (வளத்தை)த் தருகின்றன. இவற்றைத் துணைக்காரணம் என்பர். ஆகவே 'நிஷ்பத்தி' என்று பரதர் ஆண்ட சொல்லை விபாவங்களை நோக்க 'உத்பத்தி' என்றும், அநுபாவங்களை நோக்க 'அநுமிதி' என்றும், வியபிசாரிபாவங்களை நோக்கப் 'புஷ்டி' என்றும் பட்டலோல்லடர் மதத்தில் கொள்ளப்படுகிறது.

இனி, பரதர் சூத்திரத்தில் வரும் 'சம்யோகம்' என்ற சொல் 'விபாவம், அநுபாவம், வியபிசாரிபாவம்' ஆகியவற்றிற்கிடையே ஏற்படும் 'சேர்க்கை' என்று பரதர் பொருள் கொள்வார். இது இனிப்பு, புளிப்பு, துவர்ப்பு முதலிய பல சுவைகளைக் கொண்ட வெல்லம், ஏலம், ஓஷதி போன்றவற்றின் சேர்க்கையால் பெறப்படும் தனிப்பட்ட ருசிபோன்றது.

பட்டலோல்லடர் மதத்திலோ வென்றால் இச்சொல் விபாவத் திற்கும், அநுபாவத்திற்கும், வியபிசாரிபாவத்திற்கும் தனித்தனியே ஸ்தாயிபாவத்தோடு ஏற்படும் சம்பந்தம் என்று பொருள்படும். இச்சம்பந்தம் ஒவ்வொன்றிற்கும் வேறுபடும். விபாவம் உத்பத்தி செய்வது, ஸ்தாயிபாவம் உத்பத்திசெய்யப்படும் பொருள். இச் சம்பந்தம் 'உத்பாத்யோத்பாதகபாவம்' எனப்படும். அநுபாவம் ஸ்தாயிபாவத்தை அநுமானிக்க உதவுவது; ஸ்தாயிபாவம் அநு மிக்கப்படுவது. ஆகவே இவை இரண்டிற்கும் உள்ள சம்பந்தம் 'அநுமாப்யாநுமாபகபாவம்' எனப்படும்.

பரதர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் 'எந்த பாவங்கள் அவற்றிற்குரிய மூவகை அபிநயங்களாலும் ரசானுபவத்தை நோக்கி நம்மை இட்டுச் செல்கின்றனவோ அவை வியபிசாரிபாவங்கள்' என்று கூறி யிருப்பதால், அதையொட்டி ரசம் முழுமை பெற எவை அதன் புஷ்டிக்கு உதவுகின்றனவோ அவை வியபிசாரிபாவங்கள் என்று கொள்கிறார் பட்டலோல்லடர். ஆகவே வியபிசாரிபாவத்திற்கும் ஸ்தாயிபாவத்திற்குமுள்ள சம்பந்தம் 'போஷ்யபோஷகபாவம்' என்று சொல்லப்படும்.

ஸ்தாயிபாவம் என்ற சொல் பரதருடைய சூத்திரத்தில் இல்லை என்பதால் அச்சொல்லை வருவித்துக்கொண்டுதான் அனைவரும் விளக்கம் தந்திருக்கிறார்கள். பட்டலோல்லடரின் கருத்துப்படி, விபாவங்களால் தோற்றுவிக்கப்பட்டு (generated), அநுபாவங்களால் அநுமானிக்கப்பட்டு (inferred), வியபிசாரிபாவங்களால் ஊட்டமளிக்கப்பட்டு (nourished) ஸ்தாயிபாவம் ரசத்தன்மையைப் பெறுகிறது.

இதுகாறும் உலகில் ஒரு காலத்தில் இருந்த துஷ்யந்தன் சகுந்தலை ஆகியோரிடம் எப்படி 'ரதி' ரசமாம் தன்மையை அடைந்தது என்பதைப் பார்த்தோம். இனி சாகுந்தல நாடகத்தைக் 'காண்போருக்கு' எப்படி இந்த ரசானுபவம் பட்டலோல்லடரின் கருத்துப்படி ஏற்படுகிறது என்பதைக் காண்போம்.

அரங்கில் நல்ல நடிப்புப் பயிற்சி பெற்ற நடிகர்களும் நடிகையர்களும் அவரவர் பாத்திரங்களுக்கேற்ற தோற்றம், ஆடை, ஆபரணங்கள், பேச்சு ஆகியவற்றை மேற்கொண்டு துஷ்யந்தன் போலவும் சகுந்தலை போலவும் நடிக்கும்போது நாடகத்தைக் காண்பவர் தாம் அசல் துஷ்யந்தனையோ, சகுந்தலையையோ, கண்வாசிரமத்தையோ காண்பதாகவே கருதுகின்றனர். மேடையில் நடிக நடிகையர் இருப்பதாகவே அவர்களுக்குத் தோன்றுவதில்லை. மருண்டவன் பாம்பைக் கண்டபோது பாம்பெனவே கருதி மருண்டோடுவது போல நாடகத்தைக் காண்போனும் நாடக அரங்கில் உள்ள இசை, காட்சி, வேடம் முதலியவற்றின் சூழலில் ஒரு மயக்க நிலையில் இருப்பவன் போல நடிகனைத் துஷ்யந்தனாகவே கருதிக் காதல் வெளிப்பாடுகளை உண்மை வெளிப்பாடுகளாகவே கருதிவிடுகின்றான். இந்தப் பொய்யான ஒரு மனநிலையில் 'முன்னிற்கும் துஷ்யந்தன் சகுந்தலையைக் காதலிக்கிறான்' என்றே எண்ணுகிறான். இந்த துஷ்யந்தனுடைய ரசம் நடிகனிடத்திலே ஆரோபிக்கப்படுகிறது. இப்படிப் புறத்தே இருக்கின்ற ரசத்தைத்தான் நாடகம் காண்போன் காண்கிறான். அப்படிக் காணும்போது இவனுக்கு ஒரு இன்பம். ஆகவே ரசானுபவத்தின் நிலைக்களன் நடிக நடிகையரே யன்றி நாடகத்தைக் காண்பவரல்லர் என்பது பட்டலோல்லடருடைய கொள்கை.

இக்கொள்கையை விமரிசப்பவர்கள் எழுப்புகின்ற சில கருத்துக்களைக் காண்போம். ரசம் இருப்பது நடிகரிடத்திலே, இன்புறுதல் நாடகம் காண்போரிடத்திலே என்ற கூற்று ஒப்புக்கொள்ளத்தக்கதல்ல. காரண காரியங்கள் ஓரிடத்தே இருக்க

வேண்டும் என்ற நியதி பொதுவாகப் பல்லோராலும் ஒப்புக்கொள்ளப் பட்டது. இதற்கு விடைகூறும் பட்டலோல்லடர் 'நடிகரைத் துஷ்யந்தனுகக் கருதும் கருத்து (belief) நாடகம் காண்போனிடையே இருக்கிறது. அதன் விளைவாக ஏற்படும் இன்ப உணர்வும் அவனிடமே இருக்கிறது. ஆகவே 'சாமானுதிகரண்ய விதிக்கு முரண்பாடு இல்லை,' என்கிருர்.

அடுத்த தடை நடிகன் துஷ்யந்தன் போல் நடிக்கும்போது துஷ்யந்தனுடைய காதலையே காண்பதாகக் கருதிக் காண்போன் இன்புறுவதை ஒத்துக்கொண்டாலும், சீதையை விட்டுப் பிரிந்த ராமன் வேடத்தை ஏற்று நடிக்கும் நடிகன் மேடையில் அழுது அரற்றும்போது ராமனே நேரில் அரற்றுவதாகப் பிரமையால் எண்ணு வதாகக் கொண்டாலும், அந்தச் சோக உணர்வைத்தானே காண் போன் பெறமுடியும். ஆனுல் நாம் அனுபவத்தில் காண்பது இங்கே இன்ப உணர்வாயிற்றே, என்று கேட்கப்படுகிறது.

இக்கேள்விக்கும் பதில் கூறுவார் உண்டு. நாட்டிய தர்ப்பண ஆசிரியர் ராமனுடைய சோகம் மேடையில் காட்டப்படும்போது காண்பவனுக்கும் அவ்வுணர்வே தோன்றுவதாகக் கூறுகிருர். இது அபிநவகுப்தர் போன்ற பலரால் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுவதில்லை. நடிப்புக்கு விஷயமான ரசம் ரதி, சோகம், பயம் எதுவானுலும் அனுபவிக்கின்ற நமக்கேற்படுவது ஆனந்தநிலை ஒன்றுதான் என்பது பலராலும் பின்னர் சித்தாந்தமாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது. இன்றைய உளவியலாருள் சிலர் நாட்டிய தர்ப்பணக்காரரின் கருத்துக்கு ஆதரவு தருகின்றவர்கள். ராகேச குப்தா என்பவர் ரசங்கள் பற்றிய உளவியலாரின் கருத்தை Psychological studies in Rasa என்ற தனது நூலில் விளக்கிச் செல்கிருர்.

பட்டலோல்லடர் துஷ்யந்தனுடைய ரதியோ ராமனுடைய சோகமோ நடிகனிடம் ஆரோபிக்கப்படுவதாகச் சொல்வது குறித்து பட்டநாயகர் தடை எழுப்புகிருர். துஷ்யந்தனையோ ராமனையோ அவர்களுடைய சுகதுக்கங்களையோ அறிந்திராத பார்வையாளர், எது ஆரோபிக்கப்படுகிறது என்று எப்படிக் கூற முடியும் என்று வினவுகிருர். ஆனுல் பட்டலோல்லடர் இவ்வாரோ பத்தைப் பார்வையாளர் அறிந்தே செய்கிருர் என்று சொல்லவில்லை. ஆனுல் அரங்கில் நடிக்கப்பெறுகிற நேரத்தில் அச்சூழலில் இயல்பாகவே ஆரோபிக்கப்பட்டு துஷ்யந்த—ராமர்களையே காண்ப தாக அவருக்குத் தோன்றுகிறது என்று சமாதானம் கூறப்படுகிறது.

வியபிசாரிபாவம் ஸ்தாயிபாவத்தோடு எப்படி ஒரே காலத்தில் தொடர்புபூண்டிருக்க முடியும் என்ற கேள்வியும் எழுப்பப்படுகிறது. பாவம் என்பது சித்தவிருத்தி (mental state) ஆகையாலே, ஒரு கணத்தில் ஒரு சித்தவிருத்திதான் இருக்கக்கூடும். ஆகையால் இவ் விரண்டு பாவங்கள் ஒருங்கே இருத்தல் இயலாதென்பது கேள்வி. இதற்கு விடையாக, ஸ்தாயிபாவம் 'வாசனை' (mental impression) ரூபமாக இருப்பதால் வியபிசாரிபாவம் செயற்படும்போது வாசனை ரூபமான ஸ்தாயிபாவத்துடன் இணைந்து அதற்கு ஊட்டம் கொடுக்கலாம்; வாசனை என்பது சித்தவிருத்தியன்று அதன் பதிவுதான் என்று கூறுகிறார்.

'ரதியின் தன்மை மிகுதிப்படுத்தப்படும்போது சிருங்காரம் என்னும் ரசமாகிறது' प्राक्प्रीतिर्दर्शिता सेयं रतिः शृङ्गारतां गता। रूपबाहुल्ययोगेन तदिदं रसवद्वचः। (காவ்யா. 2-281) என்றும், 'கோபம் உச்ச நிலையை அடையும்போது ரௌத்திர ரசமாகிறது' इत्यारुह्य परांकोटिं क्रोधो रौद्रात्मतां गतः। (காவ்யா. 2-283) என்றும் தண்டி கூறுவது பட்டலோல்லடரின் கருத்திற்கு அரண் செய்வன.

சங்குகரின் அநுமிதிவாதம்

துஷ்யந்தனுடைய உணர்வுகளை நாடகம் பார்ப்போர் நேரில் காண இயலாதாகையில் அநுமான முறையில்தான் விபாவ அநுபாவங்களின் மூலம் அவற்றை உணரமுடியும் என்று லோல்லடருடைய உத்பத்திவாதத்தை மறுத்து விளக்கும்போது சங்குகர் கூறுகிறார்.

ஸ்தாயிபாவம் படிப்படியாகப் புஷ்டி அடைகிறது என்ற லோல்லடரின் வாதத்தை ஏற்றுக்கொள்வதானால் ரசத்தில் பல வகைகளை ஏற்றுக்கொள்ளவேண்டிவரும். ஹாஸ்யரசத்திற்கு ஆறு வகைகள் என்ற பரதரின் கூற்றுக்கு இது முரணாகும்.

மேடையில் நடிக நடிகையர் காட்டும் அபிநயங்களிலிருந்து அவற்றைக் காண்போருக்கு ஏற்படும் ஞானம் எத்தகையது என்பதை சங்குகர் விளக்குகிறார். லோல்லடர் கூறுவதுபோல அது மித்யாஞானமாக இருக்கவியலாது. பழுதையைப் பாம்பென்று கருதிய அறிவு பின்னர் 'இது பழுதையே பாம்பல்ல' என்ற மற்றோ ரறிவினால் மறுக்கப்படுவதுபோல, மேடையில் இருப்பவரை 'இவன் துஷ்யந்தன், இவள் சகுந்தலை' என்றே காண்போனுக்கு அறிவு ஏற்படுகிறதே யன்றி, அரங்கில் இருக்கின்றவரை 'இவன் துஷ்யந்தன் அல்ல, நடிகன்' என்று பிறிதோர் அறிவு தோன்றி

முன்னைய அறிவைப் பொய்யாக்குவதில்லை. இரண்டாவதாக, இந் நாடகக்காட்சியில் 'இவன் ராமனே' என்றோ, 'இவனேதான் ராமன் பிறிதொருவன் இல்லை என்றோ, 'அயோக வ்யவச்சேதம்,' 'அன்யயோக வ்யவச்சேதம்' என்ற முறையில் உண்மையறிவுக்கு (प्रमा) உள்ள இலக்கணம் அடையப்பெற்றதாக உறுதியுடன் கூறவும் இயலவில்லை. மூன்றாவதாக, நடிகனைக் காணும்போது 'இவன் ராமன்' என்ற அளவிலே எண்ணப்படுகிறானே யொழிய, 'இவன் ராமனோ அல்லது வேறொருவனோ' என்ற ஐயப்பாடு எழுவதில்லை. ஆகவே இது ஐயத்தின் நிகழ்ந்த அறிவும் (संशयज्ञानं) அன்று. நான்காவதாக 'இவன் ராமனை ஒத்திருக்கிறான்' என்பதாக ஒப்புமைப் பற்றி எழுந்த ஞானமும் (सादृश्यज्ञानं) அன்று.

ஆனால் இந்த ஞானம் எத்தகையது என்றால், நல்ல திறமை சாலியான ஓவியனால் தீட்டப்பட்ட ஒரு குதிரையின் சித்திரத்தைக் கண்ட ஒருவன், 'இது குதிரை' என்று சொல்வதுபோலத் திறமை மிக்க கலையுள்ளம் படைத்த நடிகனால் நடிக்கப்படும்போது, 'இவன் ராமன்' என்ற அறிவு பிறக்கிறது. இதைச் 'சித்திரத் துரக நியாயம்' என்பார்கள். உண்மையிலேயே அக்குதிரை நாலுகால் பாய்ச்சலில் செல்லுகின்ற உயிருள்ள குதிரைபோலவே தோற்ற மளிக்கும். இந்த ஞானம் தத்துவஞானம், விபர்யயஞானம், சம்சய ஞானம், சாதிருச்யஞானம் என்று மேலே கூறப்பட்ட ஒன்றிலும் பொருந்தாமல் தனித்தன்மை வாய்ந்தது என்பது சங்குகருடைய கருத்து.

இனி, 'இவன் ராமன்' என்ற ஞானம் காண்போனுக்கு எப்படி ஏற்பட்டது என்பதை சங்குகர் அநுமான வாயிலாக விளக்குகிறார்.

'இந்த ராமன் சீதையிடம் காதல் கொண்டுள்ளான்'

இதற்கு ஏது, இவனுடைய காதலுக்குச் சீதை ஆலம்பன விபாவமாகவும், உத்யானம் முதலானவை உத்தீபன விபாவ மாகவும், ஓரக்கண்ணால் பார்த்தல் முதலானவை அநுபாவமாகவும், ஆவல் முதலியவை வியபிசாரிபாவமாகவும் இருத்தல்.

रामोऽयं सीताविषयकरतिमान्,

सीतादिरूपालम्बनविभावोद्यानादिरूपोद्दीपनविभावकटाक्षादि-

रूपानुभावोत्कण्ठादिरूपव्यभिचारिभाववत्त्वात् ।

நடிக நடிகையரின் பேச்சு, வேடம், நடிப்பு ஆகியவற்றிலிருந்து மேடையில் இருக்கின்ற ஒருவனே ஒருத்தியோ மற்றவருக்கு விபாவம் என்பது ஊகிக்கப்படுகிறது.

வசந்தமோ, மாரிக்காலமோ நிகழ்வதாக மேடையில் காட்டப் படும்போது நடிகரின் குதூகலம் அல்லது சோகம், அவரிடத்தே ரதி இருக்கிறது என்பதை உறுதிப்படுத்துகிறது; மயிர்க்கூச் செறிதல் அவரிடம் காணப்படுவதாலும், ஆவலோடு அவர் பார்ப்ப தாலும் அநுபாவம், வியபிசாரிபாவம் ஆகியவற்றிற்கும் அவரே நிலைக்களன் என்பது புலனாகிறது.

தர்க்க பாஷையில் சொல்லும்போது மேடையில் ராமனாகத் தோன்றும் நடிகர் 'பக்ஷம்'. மேலே அவரிடம் காணப்பட்ட இயல்புகள் 'பக்ஷதர்மதா.' காண்போர் 'மேற்கூறிய கடைக்கண் பார்வை முதலானவை இன்றியமையாது காதலோடு தொடர்புடை யவை' என்ற வியாப்தி ஞானத்தை முன்பே பெற்றவராகையால், அதை இங்கே பொருத்தி 'இவரும் அப்படித்தான் இருக்கிறார்', ஆகவே 'இந்த ராமர் சீதை விஷயமாகக் காதல் கொண்டவர்' என்று அநுமானிக்கிறார். இத்தகைய அநுமிதி ஞானத்தைப் பெற்ற பார்வையாளர் இன்ப உணர்வைப் பெறுகிறார். ஆகவே சங்கு கரை அநுமிதிவாதி (Inference school) என்று சொல்வார்கள்.

நடிகரிடம் 'காதல்' இருப்பதாக அநுமானிக்கப்படுகிறதே யன்றி உண்மையிலே நடிகருக்கு அங்குள்ள நடிகைமீது காதல் இல்லை. உண்மையான காதல் அயோத்தியில் வாழ்ந்த ராமனுக்கும் ஜனகர் மகளான சீதைக்கும்தான். ஆனால் இது அதனுடைய நகல் (அநுகாரம்) என்பதாக சங்குகர் கூறுகிறார். பரதர், 'ஸ்தாயி நிஷ்பத்தி' என்று சொல்லாமல் 'ரச நிஷ்பத்தி' என்று சொன்னதை சங்குகர் தனக்குச் சாதகமாகப் பயன்படுத்துகிறார். 'ஸ்தாயி' என்பது உண்மையான காதல், 'ரசம்' என்பது அதன் நகல் என்பது சங்குகர் கொடுக்கும் விளக்கம். இதை ஏனையோர் ஏற்பதில்லை

"'இவன் ராமன்' என்பது மித்யாஞானம் அன்று" என்ற சங்குகரின் கூற்றைப் பிறர் ஒப்புக்கொள்வதில்லை. மித்யாஞானம் என்பது ஒரு பொருளில் இல்லாத ஒன்றை உள்ளதாகக் கருதுவது. நடிகனிடதத்தில் ராமனுடைய தன்மை இல்லை. ஆகவே அவனை ராமனாகக் காண்பது 'மித்யா ஞானம்' என்று கொள்ளத்தக்கது.

அடுத்து நடிகனிடத்தில் காணப்படுகின்ற கடைக்கண் பார்வை முதலானவை அனைத்தும் போலி. அப்படிப் போலியான சாதனத்தினின்றும் (ஏதுவினின்றும்) பெறப்படுகிற அநுமானமும் ஏற்கத்தக்கதல்ல என்ற மாற்ருேர் கூற்றுக்கு சங்குகர் விடை தருகிருர். புழுதியைப் புகையென உணர்ந்தபோதும் அப்போலிப் புகையாகிற ஏதுவினின்றும் அங்கே தீ உள்ளது என்ற அநுமிதி ஞானம் எழுத்தானே செய்கிறது என்று கேட்கிருர்.

சங்குகர் தருக்க நெறியாளர். தருக்க முறைப்படி ஒவ்வொரு ஞானமும் இரு கணங்கள்தான் இருப்பன. அப்படி ஒரு அநுமானம் ஆனபின் அடுத்தடுத்து அதே வகை அநுமானங்கள் நாடகம் முடியும் வரையில் ஏற்படுவதாகக் கொண்டார். தருக்க முறைப்படி ஒருமுறை புகையைக் கண்டு தீயை அநுமானித்துவிட்டால் மீண்டும் அநுமானம் செய்யவேண்டும் என்ற இச்சை தோன்ருது. ஆகவே, பார்வையாளர் தொடர்ந்து நாடகம் முடியும்வரை இன்பம் துய்க்கிருர் என்பதற்கு இவர் பின்பற்றும் தருக்க நெறியே தடையாக இருக்கிறதென்பதைப் பிறர் எடுத்துக்காட்டியுள்ளனர். இது சரியான வாதமன்று என்பது இன்றைய உளநூலார் சிலரின் கொள்கை. பிறர் கருதுவதுபோல் ஒவ்வொரு அநுமானத்தின் போதும் பார்வையாளர் இது பக்ஷம், இது பக்ஷதர்மதா ஞானம், இது வியாப்தி, இது பராமர்சம், இது அநுமிதி என்று படிப்படியாக எண்ணுவதில்லை. பிரத்தியட்சத்தில் ஒரே பொருளை நீண்டநேரம் பார்ப்பதுபோல் அநுமானத்திலும் தொடர்ச்சங்கிலிபோல், ஆனுல் இடையீட்டை உணராத முறையில் ஞானம் பெறுவதில் வியப்பில்லை என்பர்.

பட்டநாயகரின் புக்திவாதம்

பட்டலோல்லடரும் சங்குகரும் காவியத்தைப் படிப்பவரோ நாடகத்தைக் காண்பவரோ ரசானுபவத்தைப் பெறுவதாகவும், ரதி முதலான பாவங்கள் நடர்களிடத்திலே 'தோன்றுவதாகவோ' 'அநுமானிக்கப்படுவதாகவோ' கருதினர். இவை முரண்பட்டவை, யுக்திக்கு ஒவ்வாதவை என்று கூறினுர் பட்டநாயகர். இவர் அபிநவபட்டருக்குச் சிறிது காலம் முன்னர் பத்தாம் நூற்ருண்டில் இருந்தவர். பிறரிடத்தே காணப்படும் ரதி பாவம் பார்ப்பவருக்கு இன்பத்தைக் கொடுத்தாலும் நடிகரிடத்தில் காணப்படும் சோகம், குரோதம் போன்றவை இன்பத்தை நிசசயம் கொடுக்க இயலா என்று அக்கொள்கைகளில் உள்ள குறையை பட்டநாயகர் சுட்டிக் காட்டினுர்.

பட்டநாயகர் இதற்கு மாற்றாக ஒரு யுக்தியைச் சொன்னார். நாடகத்தில் கவிஞன் சகுந்தலை, சீதை போன்றவர்களை வருணிக்கும் போது அப்பாத்திரங்கள் துஷ்யந்தனின் மனைவி யென்றோ ராமனின் மனைவி யென்றோ கருதப்படுவார்களானால் காண்போனுக்கு ரசானுபவம் ஏற்படுவதற்கு வகையில்லை. ஒரு தனி மனிதனின் மகன் என்றோ, மனைவி யென்றோ, பொருளென்றோ ஒன்றைக் கருதினால் அதில் மற்றொருவனுக்கு ஈடுபாடோ அதன் விளைவாக எதிர்பார்க்கப் படும் உணர்வோ இருக்க இயலாது. இதற்கும் நமக்கும் என்ன தொடர்பு என்று கருதித் தடத்தநிலையில் இருப்பான். இவனுக்கு ஏற்படுகின்ற இன்ப உணர்வுக்கு விளக்கம் காணவேண்டுமானால் கவிஞன் படைக்கின்ற பாத்திரங்களிலும், பொருள்களிலும் உள்ள தனித்தன்மை, இடம், காலம் பற்றிய வரையறுக்கப்பட்ட எண்ணம், அனைத்துமே மறைந்து, அவை ஒரு காதலன் காதலியின் தன்மை, ஏதோ ஒரு உபவனம், ஏதோ ஒரு நிலப்பகுதி என்பவை போன்ற 'பொதுத்தன்மை' வாய்ந்தவையாகவே உணரப்படவேண்டும். ஆகவே துஷ்யந்தன் ஒரு காதலனின் தன்மையைக் கொண்ட ஒருவன், கண்வரின் ஆசிரமம் ஏதோ ஒரு ஆசிரமத்தின் இலக்கணம் பொருந்திய ஓரிடம், சீதை ஒரு நாயகியின் தன்மையை மட்டும் கொண்ட ஒரு நங்கை (காந்தத்வம் ஆசிரமத்வம் காந்தாத்வம்) என்ற வகையில் பொதுத்தன்மை கொண்ட மாந்தராகவோ பொருளாகவோ கருதப்படும்போது மேலே கூறிய இடர்ப்பாடு தோன்றாது. அனைவருமே பொதுவாகக் காண்கிற அக் காட்சியிலே இன்பத்தைக் காண இயலும் என்கிறார் பட்டநாயகர். இப்படிக் கவிஞன் சொற்களிலிருந்து அபிதா சக்தியால் தனிப்பட்ட மனிதர்களும், பொருள்களும் நாம் அறியக்கூடிய நிலையில் இருக்கும் போது பொதுத்தன்மை வாய்ந்த பொருளைப் பெறுவதற்கு அச்சொற்களுக்குத் தனியே வேறொரு சக்தி வேண்டும். அந்தச் சக்தி அனைத்தையும் பொதுத்தன்மையைப் பெறவைக்கிறது. இப்படிப் பொதுத் தனமையை ஆக்கும் (சாதாரணீகரணம்) சக்திக்கு 'பாவகத்வ சக்தி' என்று பட்டநாயகர் பெயர் சூட்டினார். இவ்வபூாவ சக்தி நாடகம் பார்ப்பவரையோ காவியம் படிப்பவரையோ, அவர் ரசிக உள்ளம் படைத்தவரானால், தம்மையும் தம் சூழ்நிலையையும் மறக்கச் செய்கிறது. மேலும் மேடையில் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகள், தோன்றும் பாத்திரங்கள், அனைத்தும் அவ்வவற்றின் தனித்தன்மையை இழக்கச் செய்கிறது. 'விசேஷமான' (தனிப்பட்ட) பொருள்களெல்லாம் 'சாதாரணமாக' (பொதுத்தன்மை பெற்றவையாக) ஆக்கப் படுகின்றன. அவை காலத்தையும் இடத்தையும் கடந்தவையாகக்

காட்சி தருகின்றன. மேடையில் காட்டப்படும் உணர்வுகளும் செயல்களும் கூடப் பொதுத்தன்மை பெற்றவையாகவே உணரப் படுகின்றன. தனதென்றோ பிறனுடையதென்றோ உணரப்படுவ தில்லை. எல்லா ரசங்களுக்கும் இது பொருந்தும்.

ஒவ்வொரு பொருளிலும் தனித்தன்மை உண்டு, பொதுத் தன்மையும் உண்டு 'அஹம் பிரம்மாஸ்மி' என்பதில் 'சிற்றறி வுடைய ஆத்மா,' 'பேரறிவுடைய ஆத்மா' என்ற இரு பொருள் களில் 'சிற்றறிவுடைமை' 'பேரறிவுடைமை' என்ற பண்புகளை 'பாகத்யாகலக்ஷணு' என்ற முறையில் இலக்கணையால் விடுத்து, 'சைதன்யம்' என்ற பண்பியாகிற பொருளைமட்டும் கொண்டு அத் வைதிகள் எப்படி இரண்டிற்கும் அபேதத்தைச் சாதிக்கின்றார்களோ, அப்படி 'துஷ்யந்தன்' 'ராமன்' போன்ற பாத்திரங்களில் உள்ள 'கோசலநாட்டு இளவரசன்' போன்ற தனித்தன்மையை விட்டு 'இளவரசன்', 'காதலன்' என்ற பொதுத்தன்மையை மட்டும் பொருளாக எடுத்துக்கொண்டால் போதுமே, 'பாவகத்வம்' என்ற புதியதொரு சப்தசக்தியைக் கற்பிக்கவேண்டியதில்லையே என்று ஒரு கேள்வி எழக்கூடும்.

இதற்கு விடைகூறும் வகையில் பட்டநாயகர், 'இலக்கணையை மேற்கொள்வதானால் அதற்கு முன்பாகச் சில நிபந்தனைகளைப் பின் பற்றவேண்டும். முக்கியப் பொருளுக்குத் தடை என்ன, முக்கியப் பொருளுக்கும் இலக்கணைப் பொருளுக்கும் உள்ள தொடர்பு ஆறனுள் எந்த வகையைச் சார்ந்தது, இலக்கணைப் பொருளை மேற் கொள்வதற்குப் பயன் ஏதேனும் உண்டா என்பவை போன்ற சிந்தனைகள் எழுந்து குழப்பத்தை விளைவிக்கும். இதைத் தவிர்த்துக் கவியின் சொற்களுக்கு 'பாவகத்வம்' என்ற தனிப்பட்ட சக்தி ஒன்று உண்டு, அதற்குப் 'பொதுத்தன்மையை' மட்டும் காட்டும் சக்தி இருக்கிறது என்று ஒப்புக்கொள்வது எளியது' என்று பதில் கூறுகிறார். மேலும் இச்சக்தியால் பாத்திரங்கள் போன்ற பருப் பொருள்கள் மட்டுமல்ல பாவங்கள்கூடப் பொதுத்தன்மை பொருந் தியவையாக ஆக்கப்படுகின்றன என்று கூறப்படுகிறது.

இப்பொதுத்தன்மை வாய்ந்த விபாவம், அநுபாவம், வியபி சாரிபாவம் போன்றவற்றினால் உலகியல் அநுபவம், ஸ்மிருதி (நினைவு கூர்தல்) போலன்றித் தனிப்பட்ட ஓரநுபவம் பிறக்கிறது. பொதுத் தன்மையை மட்டும் உணர்கின்ற நிலையில் ரஜோகுணமும் தமோ குணமும் அடிநிலைக்குத் தள்ளப்பட்டுச் சத்துவகுணம் ஒன்றே தலை தூக்கி நிற்கிறது. அந்த நிலையில் உள்ளத்தில் கலக்கம் கிடையாது,

இருள் கிடையாது; உள்ளத்திலே தெளிவும் ஒளியும் ஏற்படுகின்றன; உள்ளம் விரிந்து மலர்கிறது. அதில் எழுகின்ற ரசானுபவம் பிரம மானந்தத்திற் கருகில் வைத்துக் கருதப்படும் நிலையை அடைகிறது. இதை 'சித்ஸ்வபாவம்', 'நிர்விருதி', 'விச்ராந்தி' என்றெல்லாம் அழைப்பார்கள்.

இக்கொள்கையை வகுத்த பட்டநாயகர் சாங்கியக் கொள் கையைப் பின்பற்றியதாகக் காணப்படுகிறது. சாங்கியருடைய கொள்கையின்படி சத்துவகுணம் சுகத்தையும், ரசோகுணம் துக்கத் தையும், தமோகுணம் மோகத்தையும் விளைவிக்கக் கூடியவை. யோக நிலையைப் பின்பற்றுவோர் தியானத்தின் மூலம் ரசோகுண தமோ குணங்களை மெலியச்செய்து சத்துவகுணமே நிரம்பப்பெற்றுச் சுகானு பவத்தையே பெறுவதுபோல, நாடகத்தைப் பார்க்கச் செல்வோ ருடைய உள்ளத்திலும் இதே நிலை போககிருத்வம் என்று சொல்லப் படும் வியாபாரத்தால் தோற்றுவிக்கப்படும்போது அவ்வனுபவம் ஏற்படுகிறது என்று கூறுகிறார். ஆக, அபிதா வியாபாரம், பாவகத்வ வியாபாரம், போககிருத்வ வியாபாரம் என்று மூன்று அம்சங்களை பட்டநாயகர் கூறுகிறார்.

உலக அநுபவத்திலும் ஸ்மிருதியிலும் தனிப்பட்ட பொருள் பற்றிய அறிவையே நாம் பெறுகிறோம். காவிய உலகில் பெறும் இந்த அனுபவமோ பொருள்களின் பொதுத்தன்மையைக் காண்பதன் மூலம் பெறப்படுகிறது. பிரம்மானந்தத்தில் ஒருவன் தன் ஆனந்த சொரூபத்திலேயே திளைக்கிறான், வேறு பொருள் இல்லை. ஆனால் காவிய ரசானுபவத்தில் விபாவம் முதலானவற்றின் நிழல் படிந்திருப் பதால் அதற்கு ஒரு படி கீழே உள்ளதாக இவ்வனுபவம் கொள்ளப் படுகிறது. பிரம்மானந்த சப்ரம்ஹசாரி (உடன் பயிலும் மாணவன்) என்று கருதப்படும் நிலையில் இது இருக்கிறது.

மேலே கூறப்பட்ட 'பாவகத்வம்,' 'போககிருத்வம்' என்ற இரு வியாபாரங்களும் தொழில் படுவதற்குக் கவிஞன் காவியதோஷங்களை விலக்கி, குணங்களை மேற்கொண்டு, ஏற்ற விருத்திகளை அமைத்து, ரீதிகளைக் கையாண்டு, நாடகமானால் நால்வகை அபிநயங்களையும் ஏற்ற வகையில் செய்வித்துத் தன் கடமையைச் செவ்வனே ஆற்ற வேண்டும். இங்கே W. H. Hudson-இன் கூற்றை ஒப்புநோக்குதல் பயனுடையதாகும்.

"There are the intellectual elements—the precision which arises from the right use of the right words; the lucidity which

results from the proper disposition of such proper words in the formation of sentences; propriety, or the harmony which should exist between the thing said and the phrasing of it and so on. There are the emotional elements of force, energy, suggestiveness, or the elements by which a writer conveys not only his thought but his feeling, stimulating in his reader sentiments and passions akin to his own, and calling up vivid pictures of things he wishes his reader to see with him. There are the aesthetic elements of music, grace, beauty, charm, which make a style a pleasure in itself apart from the thought and feeling of which it may be the vehicle".

—**Introduction to the study of Literature, p. 79.**

பரதரின் ரசசூத்திரத்திலுள்ள 'சம்யோகம்' என்ற சொல்லிற்கு இக் கொள்கையின்படி 'பொதுத்தன்மையை அறிதல்' என்று பொருள்; இதை 'போஜ்ய போஜகபாவ' சம்பந்தமாகவும் கொள்வர். 'நிஷ்பத்தி' என்ற சொல்லுக்கு 'போகம்' என்று பொருள்; பொதுத் தன்மை பொருந்திய ரதி, சோகம் முதலான வேறுபட்ட ஸ்தாயி பாவங்களும் ஆனந்தரூபமான ஒரே ரசானுபவமாக மாறுகிறது.

இக்கொள்கையிலுள்ள சில குறைபாடுகளையும் நாம் காணலாம். புதிதாக இவர் கூறும் இரு 'வியாபாரங்களும்' காவியத்தைப் படிக்கின்றவனையோ, நாடகம் பார்ப்பவனையோ கருத்தில் கொண்டு தோற்றுவிக்கப்பட்டன. பாத்திரம், இடம், காலம் ஆகியவற்றை வருணிக்கும் கவிச்சொற்களின் உட்கிடையை உணரவேண்டுமாஞல் 'லக்ஷணை' 'வியஞ்சனை' முதலிய சப்த சக்திகளையும் ஏற்றுக்கொண்டுதான் ஆகவேண்டும். இவையன்றிப் புதிதாக இரண்டு 'வியாபாரங்கள்' தேவையா என்ற கேள்வி எழுப்பப்படுகிறது. கவிஞன், குணம், அலங்காரம், விருத்தி, பிரவிருத்தி, அபிநயம் ஆகியவற்ருலே உள்ளத்தை ஒருமுகப்படுத்திவிட முடியும் போது, அப்படி ஒருமுகப்படுத்தப்பட்ட உள்ளத்தில் இன்பரசானுபவம் இயல்பாகவே எழக்கூடிய வாய்ப்பு இருக்கும்போது, புதிய இவ்விரு சப்த சக்திகளும் தேவைதாஞ என்பது இக்கொள்கையின் மீது எழுப்பப்படும் விஞ.

பட்டநாயகர் கொள்கைப்படியே பார்த்தாலும் அனுபவ நிலையிலும் 'பொதுத்தன்மை ஒன்றே உடைய விபாவம் முதலானவை அநுபவ விஷயமாக இருப்பதால் அப்போதும் 'பாவகத்வம்' தொழிற்

பட்டுக்கொண்டிருக்கவேண்டியிருப்பதால் 'போககிருத்வம்' என்ற மற்ருெரு வியாபாரம் தேவையற்றது என்பதை ரசப்ரதீபத்தின் ஆசிரியரான பிரபாகரபட்டர் எடுத்துக் காட்டுகிருர்.

மேலும் இக்கொள்கையின்படி நாடகம் பார்ப்பவனுக்கு ரசானுபவம் ஏற்படுகிறது. ரதி, சோகம் முதலான பாவங்கள் அன்று வாழ்ந்த ராமனுடையவையே. அவையே சிறப்புத்தன்மை நீக்கப் பெற்றுப் பொதுத்தன்மையோடு கூடியவையாகப் பார்ப்போனல் அனுபவிக்கப்படுகிறதாகச் சொல்லப்படுவதால், பார்க்கின்றவனுக்கே உரிய ஸ்தாயிபாவம் அனுபவப்பொருளாவதைக் காண்ேம்.

இந்த ரசம் துய்க்கப்படுகிறதே யன்றி அறிதலுக்கு விஷயமாவதில்லே என்கிருர் பட்டநாயகர் (रसः भुज्यते न प्रतीयते). பிரத்யட்சம், அநுமானம், உபமானம் என்பவை போன்ற சாதனங்கள் பலவாயினும் ஞானம் (அறிவு) என்ற பயன் ஒன்றே யாதல் போல, பட்டநாயகர் கூறுகின்ற 'போககிருத்வம்' மற்றுமொரு சாதனமாகலாமே யன்றி ரசானுபவம் என்பதும் ஒருவகை ஞானமே என்று அபிநவகுப்தர் விளக்குகிருர்.

பட்டநாயகரின் கொள்கையை விமரிசிக்கும் ராகேசகுப்தர் 'பாவகத்வம்' 'போககிருத்வம்' என்று கூறப்படுகின்ற காவியச்சொற்களின் சக்திகள் கற்பனேகளே என்று இன்றைய உளவியல் அடிப்படையில் கூறுகிருர். மேலும் மாறுபட்ட குண இயல்புகளேக் கொண்ட சீதை, மண்டோதரீ, தாரிணீ, இராவதீ, கண்ணகி, மாதவி போன்றோரிடத்தே பொதுத்தன்மையை எப்படிக் காண்பது? ஒரு பொருளின் தனித்தன்மையைக் காட்டக் கவிஞன் அணிகளேயும் சொற்களேயும் அபிநயங்களேயும் கையாளும் போது அதைப் புறக்கணித்து ஏதோ எவருடனும் தொடர்பற்றுக் காற்றில் மிதப்பது போன்ற 'பொதுத்தன்மையை' வைத்துக்கொண்டு என்ன அனுபவத்தைப் பெறமுடியும் என்று கேட்கிருர். உள்ளத்தில் எழக்கூடிய அலேபாயும் தன்மையை அகற்றி, அசைவற்றும் சத்துவம் நிரம்பப் பெற்றும் இருக்கக்கூடிய நிலேயைத் தோற்றுவிக்கும் சக்தி கவியின் சொல்லுக்கு இருக்கிறதென்பதும் உளவியல் சாத்திரத்திற்கு அப்பாற்பட்டது என்று கூறுகிருர்.

அபிநவகுப்தரின் அபிவ்யக்திவாதம்

ஒவ்வொரு மனிதனுக்கும் சில அடிப்படை உணர்வுகள் உண்டு. அவற்றை ஸ்தாயிபாவங்கள் என்று அழைக்கிருேம். இவை

யெல்லாம் பல்வேறு பிறவிகளில் ஏற்பட்ட அநுபவங்களின் எச்சமாகிற 'வாசனைகள்.' கவிஞன் விபாவம், அநுபாவம், வியபிசாரி பாவம் ஆகியவற்றைத் தன் கவிதையிலோ நாடகத்திலோ தக்க சொற்களின் மூலம் உணர்த்துகிருன். முன்பு பட்டநாயகர் கூறியவாறு அவற்றின் பொதுத்தன்மையையே படிப்போனும் பார்ப்போனும் உணர்கிருர்கள். அப்படி உணரும்போது, அவரவர்களுக்குள்ள இயல்பான ஸ்தாயிபாவங்கள் செயல்படத் தொடங்குகின்றன. அவையும் பொதுவான தன்மையையே கொண்டு விளங்குகின்றன. கவிஞன் உணர்த்துகின்ற உணர்வுகளோடு இவையும் ஒத்தவையாகவே இருக்கின்றன. கவிஞனுடைய ஆற்றலால் சுவைப்போனுடைய உள்ளம் பிற எண்ணங்களினின்றும் விடுபட்டு வேறெதையும் கருதாது அந்த ஸ்தாயிபாவம் ஒன்றே மேலோங்கி நிற்கும் நிலையில் பேரானந்தத்தை மாந்துகிறது.

ஸ்தாயிபாவங்கள் அல்லது நிலையான உணர்வுகள் என்பவை எல்லாரிடத்திலும் உண்டு. ஏற்றத் தாழ்விலே வேறுபாடு இருக்கக்கூடும். இவை ரதி, ஹாஸம், சோகம், க்ரோதம், பயம், உத்ஸாகம், சுகுப்சை, விஸ்மயம், சமநிலை என்பன. கவிஞனுடைய உள்ளத்தில் பொதுவான ஒரு வகை உணர்வை (துஷ்யந்தன், சீதை ஆகியோருடைய தனிப்பட்டவரின் தொடர்பின்றித்) தூண்டுகிறது. இதில் பல நிலைகளை அபிநவகுப்தர் காட்டுகிருர். கவி தரும் விபாவங்கள் 'விபாவனை' என்னும் செயற்பாட்டினுல் உணர்வு முளைவிடுமாறு செய்கின்றன. இதை 'அங்குர தசார்ப்பணம்' என்பார். அடுத்துக் கவி தீட்டும் அனுபாவங்களின் 'அநுபாவனை' என்னும் செயற்பாட்டினுல் அவ்வுணர்வு அநுபவத்திற்கேற்ற நிலைக்குக் கொண்டு வரப்படுகிறது. கவிஞன் அமைத்துக்காட்டும் வியபிசாரி பாவங்களின் 'சமுபரஞ்சனம்' என்னும் செயற்பாட்டினுல் அவ்வுணர்வு முழு வடிவம் பெறுகிறது. இப்படி நுகரப்படும் உணர்வு உலகியலில் காரண காரிய முறையில் தனிப்பட்ட ஒருவரையோ ஒரு பொருளையோ ஒட்டியே உணரப்படுவது போலன்றிப் பொதுத்தன்மை பெற்றதாகவே உணரப்படுவதாலும், விபாவம் முதலானவை வேறுபடினும் பிற உணர்வுகளின் கலப்பின்றி இறுதியில் ஆனந்தமயமாகவே உணரப்படுவதாலும் இதை 'அலெளகிக ரசானுபவம்' என்று கூறுகிருர்.

அபிநவகுப்தர் தருகின்ற ஒரு எடுத்துக்காட்டைக் காண்போம்.

ग्रीवाभङ्गाभिरामं मुहुरनुपतति स्यन्दने दत्तदृष्टिः
पश्चार्धेन प्रविष्टः शरपतनभयाद्भूयसा पूर्वकायम् ।
दर्भैरर्धावलीढैः श्रमविवृतमुखभ्रंशिभिः कीर्णवर्त्मा
पश्योदग्रप्लुतत्वाद्वियति बहुतरं स्तोकमुर्व्यां प्रयाति ॥

(அபிக்ஞான சாகுந்தலம், I, 7)

சாகுந்தல நாடகத்தின் முதலங்கத்தில் துஷ்யந்தன் மான் வேட்டையாடுவதைக் காளிதாசன் வருணிக்கின்ருன். துஷ்யந்தன் வில்லேந்திய வீரனுக ரதத்தில் செல்கிருன். தூரத்தே இதைக் கண்ணுற்ற ஒரு மான் மீண்டும் மீண்டும் கழுத்தை வளைத்து ரதத்தைத் திரும்பிப் பார்த்துக்கொண்டே பாய்ந்தோடுகிறது. அம்பு தன் உடலில் தைத்துவிடுமோ என்ற பயத்தில் அதன் பின்னுடல் முன்னுடலில் போய்ச் செருகிக் கொள்வதுபோல இருக்கிறதாம். களைப்பினுல் வாயைத் திறந்து மூச்சுவாங்க ஓடும்போது பாதி மெல்லப்பட்ட புற்கள் வழியில் சிதறி விழுகின்றன. அது உடலை நீட்டி அச்சமிகுதியால் உச்சவானில் மிகுந்த நேரம் பாய்ந்தும் சிறிது நேரமே பூமியில் படிந்தும் ஓடுகிறதாம்.

இச்சொல்லோவியத்தைத் தன்மைநவிற்சியணி என்பார்கள். இங்கே அச்சம் (பயானகம்) என்ற ரசம் உணர்த்தப்படுகிறது.

மானின் உள்ளத்திலே 'பயம்' என்னும் ஸ்தாயிபாவத்தைப் பார்க்கிருேம். தேரைத் திரும்பிப் பார்த்தல் விபாவம். அம்பு மேலே பாயுமோ என்று எண்ணும்போது 'ஔத்சுக்யம்' என்ற கவலை. இது 'அநுபாவம்'. திடீரென்று மான் துணுக்குறுகிறது. இது 'த்ராசம்' என்னும் வியபிசாரிபாவம். 'வேகம்' 'நடுக்கம்' முதலானவையும் இங்கே எழும் வியபிசாரிபாவங்கள். இவையனைத்தும் கவிஞன் தன் சொற்களால் நமக்கு உணர்த்துபவை.

இக்காட்சி நடிக்கப் பெறும்போது பார்வையாளன் தன்னை மறக்கின்ருன். இதில் வரும் அச்ச உணர்வு மானுடையதா, தன்னுடையதா, மாற்ருனுடையதா, நண்பனுடையதா அல்லது வேறு எவனே ஒருவனுடையதா என்று கூற இயலாத நிலை. இதனுல் பார்ப்பவனுடைய மனத்தின் அடித்தளத்தில் உள்ள அச்ச உணர்வு கிளரப்படுகிறது.

அது தேச கால எல்லைகளுக்குட்படாமல் பொதுத்தன்மை பொருந்தியதாகவே உணரப்படுகிறது. எவ்விதக் குறிகைீடும்

தடையுமின்றி அவன் உள்ளத்தில் ஆனந்த உணர்வு ஒன்றே ஓங்கி நிற்கிறது. இதை ஆத்மானந்தத்திற்கு நெருங்கியதாகவே கொள்ளலாம்.

பேராசிரியர் C. T. Winchester-இன் கூற்றை நாம் இங்கே ஒப்பு நோக்கிக் காணலாம். இதில் கவிஞனின் உணர்வு, அவன் காட்டும் மூல பாத்திரங்களின் உணர்வுகள், காவியத்தின் வாயிலாக நுகர்வோன் பெறும் உணர்வு, ஆகிய மூன்றும் சுட்டப் பெறுவதைக் காணலாம்.

When we say that emotion must be 'genuine' we usually are thinking that the *writer* must really feel himself what he pretends to feel; when we say that a play or a novel has many powerful situations, we oftenest have in mind the exhibition of powerful emotions by the *Characters* and when we speak of a poem or passage as thrilling or pathetic or inspiring we refer to its effect on *our* emotions.

அபிநவகுப்தரின் ஆசிரியரான பட்டதௌதரும் 'காவிய பாத்திரங்கள், கவி, காவியத்தை நுகர்வோர் ஆகிய மூவரின் அநுபவமும் ஒரே படித்தானது' என்று கூறியிருக்கிறார்.

காவியத்தை நுகர்வோருடைய உள்ளத்தில் உறங்கிக்கொண்டிருக்கும் ஸ்தாயிபாவம் (நிலையான உணர்வு) தான் ஆனந்தானுபவமாக மாறும்போது ரசமெனப்படுகிறது என்ற கருத்து பட்டநாயகரால் கூறப்படவில்லை. இது அபிநவகுப்தரின் விளக்கத்தில் ஒரு புதுமை.

இரண்டாவதாக, பட்டநாயகர் கற்பித்துக்கொண்ட 'போககிருத்வம்' என்ற சக்தி தேவையற்றது. விபாவம் முதலானவற்றின் தனித்தன்மையைக் குறிக்கும் பகுதிகள் ஆனந்தானுபவத்திற்கு இடையூறாக இருப்பதால் அவை நீக்கப்பட்ட மாத்திரத்தே ஸ்தாயிபாவம் முறுகி ஆனந்தம் மேலிடுகிறது என்பதை அபிநவகுப்தர் 'सर्वथा रसनात्मवीतविघ्नप्रतीतिग्राह्यः भाव एव रसः' என்ற கூற்றில் விளக்குகிறார்.

மூன்றாவதாக, பட்டநாயகர் கூறும் 'பாவகத்வம்' என்ற தனி சக்தியும் தேவையில்லை. கவிஞன் பயன்படுத்தும் காவிய குணங்கள், அலங்காரங்கள் முதலானவையே மனத்தை அலைக்கழிக்கும் இடையூறுகளைப் போக்குதற்குப் போதுமானவை.

நான்காவதாக பட்டநாயகர் கூறும் போககிருத்வம் ஏற்படுத்தும் விளைவை ஆலங்காரிகர்களால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட 'வியஞ்சனையே' தோற்றுவித்துவிடும் என்று அபிநவகுப்தர் கூறியுள்ளார்.

காவியத்தினின்றும் ஏற்படும் ரசானுபவம் மானஸபிரத்தியட்சம் என்ற வகையைச் சாரும். இத்தகைய ஆனந்தானுபவம் ஏற்பட வேண்டுமானல் ஏழு வகை இடையூறுகள் நீக்கப்படல் வேண்டும் என்று அபிநவகுப்தர் கூறியுள்ளார். அவையாவன—

प्रतिपत्तौ असंभावनाविरहः, स्वगततत्वपरगततत्वनियमेन देशकालविशेषावेशः, निजसुखादिविवशीभावः, प्रतीत्युपायवैकल्यं, स्फुटत्वाभावः, अप्रधानता, संशययोगश्च ।

(1) கவியின் கூற்றுக்கள் காவியத்தை நுகர்வோர் உளங் கொள்ளும் வகையில், ஒப்புக்கொள்ளும் வகையில், நம்பும் வகையில் இல்லாமல் இருந்தால் உள்ளம் ஈடுபடாது. ரசானுபவத்திற்குத் தடை ஏற்படும். 'கவிஞனின் கூற்று நிகழத்தக்கதாக (probable) இருக்கவேண்டும்' என்ற குரோசேயின் கூற்று இதைத்தான் சுட்டுகிறது. ஔசித்யக் கொள்கை கடைப்பிடிக்கப்படவேண்டும்.

(2) கவிஞன் தரும் காட்சிகளை நுகர்வோன் 'தனது' என்று உணர்ந்தால் உள்ளம் அமைதியுருது; 'பிறருடையது' என்று கருதினுல் அதில் ஈடுபாடு இருக்க முடியாது. ஒரு தேசத்தையோ காலத்தையோ சார்ந்ததாகக் கருதினுலும் உள்ளத்தில் சலனம் தோன்றும். இவற்றை நீக்கவே இசை, வேடம், கவிச்சொல், ஆகியவை உதவுகின்றன.

(3) காவியம் நுகர்வோனுடைய சொந்த விருப்பு வெறுப்புக்கள் மற்றொரு தடை.

(4) கவி தான் உணர்த்த வேண்டியதைத் தக்க உபாயங்களால் உணர்த்துதல். இசை, அபிநயம், மேடை அமைப்பு, அலங்காரம் ஆகிய உபாயங்களில் குறை இருப்பினும் ரசானுபவத்திற்குத் தடை ஏற்படும்.

(5) கவி உணர்த்த வேண்டியதை ஐயந்திரிபிற்கிடமின்றித் தெளிவாக உணர்த்த வேண்டும் தெளிவின்மை மற்றொரு இடையூறு.

(6) கவிஞன் தான் உணர்த்தக் கருதிய முக்கிய பகுதியை நுகர்வோரின் கவனத்திற்கு மீண்டும் மீண்டும் கொண்டு வருதல் வேண்டும். அதற்குத் துணை செய்யக்கூடிய பிற பாவங்களையோ கருத்துக்களையோ இடையிடையே கூறினாலும் முக்கிய ஸ்தாயி பாவத்தையோ அதை யொட்டிய விபாவம் முதலியவற்றையோ மறைக்கும் அளவிற்கு அவற்றிற்கு முக்கியத்துவம் தருதல் கூடாது.

(7) கவிஞன் தரும் வருணனைகளில் 'ஹர்ஷம்' (மகிழ்ச்சி) முதலான வியபிசாரி பாவங்களோ, 'மயிர்க்கூச்செறிதல்' முதலான அநுபாவங்களோ வருமாறுல், அவை பல ஸ்தாயிபாவங்களோடு தொடர்புடையவை யாகையால், எந்த ஸ்தாயிபாவத்துடன் தொடர் புடையன என்பதைக் கவிஞன் இயைந்தவற்றுடன் வருணிப்பதன் மூலம் தெளிவு படுத்தாவிட்டால் மனக்குழப்பம் ஏற்பட்டு ரசானுபவத் திற்குத் தடை ஏற்படும்.

இவ்வகையில் இவ்வேழு வகை இடையூறுகளும் நீக்கப் பெற்றுல்தான் தங்குதடையின்றி உடனடியாக ரசானுபவம் ஏற்படும். இவ்வனுபவத்தை ஆனந்தசாரமான 'ஸ்வஸம்வித்சர்வணு' அல்லது 'ஆத்மஞானனந்தானுபவம்' என்று அபிநவகுப்தர் கூறுகிறூர்.

அபிநவகுப்தரின் கொள்கைப்படி பொதுத்தன்மை மட்டுமே கொண்ட விபாவம் முதலானவை ஒன்ருேடொன்று தொடர்புற்றவழி சத்துவகுணம் ஓங்கியுள்ள ரசிகனின் உள்ளத்தில் படிந்துள்ள ஏற்ற தொரு ஸ்தாயிபாவம் அனுபவமாக வெளிப்படுகிறது. இதை பரதர் 'நிஷ்பத்தி' என்பார்; அபிநவகுப்தர் 'அபிப்வய்க்தி' (revelation) என்பார். விபாவம் முதலானவை ரசிகன் கண்முன் தோன்றுகின்ற வரையில்தான் ரசானுபவம் நீடிக்கும். நாடகம் முடிந்த உடனே அவ்விபாவம் முதலானவை இன்மையால் ரசானுபவமும் முடிவுறும். இருட்டறையிலுள்ள குடம் விளக்குள்ளவரை கட்புலனுகும். விளக்கை அகற்றிவிட்டால் குடம் இருப்பது உணரப்படமாட்டாது. அதுபோல் கவிச்சொல்லும் அபிநயமும் சத்துவகுணம் நிரம்பியுள்ள நம் உள்ளத்தை ஆட்கொண்டிருக்கும் வரையில் மறைந்துள்ள ஸ்தாயி பாவம் அனுபவநிலைக்கு வருகிறது. அவை நீங்கியவுடன் நம் உள்ளத்தை மீண்டும் முக்குணங்களும் கவ்விக்கொள்ளும். இன்ப நிலை நீங்கிவிடும். இப்படி உள்ளது தோன்றுவதே 'அபிவ்யக்தி' எனப்படுகிறது.

பரதர் காலம் முதல் பட்டலோல்லடர் காலம் (9ஆம் நூ.) வரை காவியச் சுவை பற்றிய விளக்கங்கள் கவியின் படைப்புப் பற்றியே

இருந்தன. ஸ்ரீசங்குகர் காலம் முதற்கொண்டுதான் ரசிகனுடைய நோக்கிலே ரசானுபவம் குறித்து அறிஞர்கள் விளக்க முற்பட்டனர். ஸ்ரீசங்குகர் நையாயிகர் என்ற முறையில் இதை விளக்க முற்பட்டு அநுமிதி வாதத்தைப் புகுத்த முயன்று வெற்றி காணவில்லை.

பட்டநாயகர் காலத்தில் (9 ஆம். நூ. முடிவு) உத்பலாசாரியர் 'திரிகம்' என்று சொல்லக்கூடிய காச்மீர சைவக் கொள்கையை நிறுவியிருந்தார். சாங்கியக் கொள்கை வேரூன்றியிருந்த காலம் த்வனிக் கொள்கை வேரூன்ருத காலம். பட்டநாயகர் த்வனிக் கொள்கையைக் கண்டித்தவர். ஆகவே வியஞ்சனைக்குப் பதில் 'போககிருத்வம்' என்ற சக்தியை எடுத்துக்கூறினர். சாங்கியக் கொள்கையை ஒட்டி முக்குணவியல்புகளையும் தன் கொள்கைப் பகுதியாகக்கொண்டு ரசானுபவத்தில் ஆனந்தமேலீட்டிற்குக் காரணம் சத்துவகுணம் ஒன்றே ஓங்கியிருத்தல் என்பதான கொள்கையை நிறுவினர்.

அடுத்து அபிநவகுப்தர் காலத்தில் பிரத்யபிக்ஞை (திரிகம்) தரிசனம் என்னும் காஷ்மீர சைவம் அபிநவகுப்தராலேயே தெளிவு படுத்தப்பட்டது. இச்சமயத்தினர் முப்பத்தாறு தத்துவங்களையும், மும்மலங்களையும், கிரியை, ஞானம், இச்சை, அநுபாயம் (அருள்) என்ற நான்கு சத்திகளையும், பரம்பொருளின் அர்த்தநாரீசுவர வடிவமாக சிவமாம் சுயம் பிரகாசத்தன்மையையும் (Sefl luminosity) சக்தியாம் சுயசம்வேத்யத்தன்மையையும் (Self consciousness), பொருள்களின் க்ஷணிகத்தன்மையையும், பரம்பொருளின் சுதந்திரத் தன்மையையும், பிரபஞ்சத்தின் ஆபாசத்தன்மையையும் (manifestation) ஏற்றுக்கொண்டிருந்தனர்.

இக்கொள்கையைப் பரப்பிய அபிநவகுப்தர் அதற்கேற்ப உயிர்களின் தனித்தன்மை கழன்ற நிலையிலேதான் ஆனந்தானுபவம் தோன்றுகிறது என்று கொண்டு பட்டநாயகர் கூறிய 'சாதாரணீ கரணம்' என்ற கருத்தை ஏற்றுக்கொண்டார். ஆனல் அதற்கெனத் தனியே 'பாவகத்வம்' என்ற சக்தியை அவர் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. பட்டநாயகர் ரசானுபவத்தை 'போகம்' என்று சொன்னர். அங்கே இடம், காலம், பொருள் என்ற வேறுபாடின்றிப் பொதுத்தன்மை உண்டெனினும், பிரத்யபிக்ஞைச் சித்தாந்தத்தில் மகேசுவர நிலையையே 'போகம்' என்ற சொல் குறிப்பதால் அச் சொல்லையும் அதற்கான 'போககிருத்வம்' என்ற சக்தியையும் விடுத்து, 'விமர்சம்' என்ற பரம்பொருளின் மேலான நிலையில்

பேசப்படும் ஆனந்தத்தை ஏற்றுக்கொண்டார். 'சம்வித்விச்ராந்தி' என்று அவர்கள் ஆளும் சொல்லைக் காவ்யரசானுபவத்தைச் சுட்டப் பயன்படுத்தினர். இங்கே ஏற்படும் ரச உணர்வு நிலையைத் துரியாதீத நிலையோடு ஒப்பிட்டுக் கண்டார். 'ரஸோ வை ஸ:' என்ற உபநிடத வாக்கியத்தை 'இடையறுது துயக்கப்பெறும் ஆத்மானந்தம்' என்ற பொருளில் அபிவ்யக்திவாதிகள் கொண்டனர். பொதுத்தன்மையில் காணும் அனுபவ நிலையில் (emotive level) ரசிக்கப்படுவது 'ரசம்' என்ற பொருளிலும், இறுதி ஆனந்தானுபவ நிலையில் (aesthetic level) ரசிப்பது 'ரசம்' என்ற பொருளிலும் கொண்டு இவ்வனுபவத்தை ரசனை, சர்வணை, நிர்விருதி, சம்வித் விச்ராந்தி என்று பலபடக்கூறி விளக்கியுள்ளார்.

உளவியலார் கருத்தைக்கொண்டு இக் கொள்கையை ஆராய்ந்த ராகேச குப்தர், துஷ்யந்தன், பாத்திரங்களின் உணர்வுகள், இடம், காலம் முதலானவை பொதுத்தன்மை பெற்றவையாகவே உணரப்பட்டால்தான் ஆனந்தானுபவம் ஏற்படும் என்ற பட்ட நாயகர், ஆனந்தவர்த்தனர் ஆகியோரின் கூற்று மக்கள் அனுபவ நிலைக்கு ஒத்ததல்ல என்கிறார். இதை ஏற்றுக்கொள்வதானல் கவிஞன் சிறந்த சொற்களின் மூலம் பல்வேறு குணசித்திர பாத்திரங்களைப் படைப்பதும் ரசிகன் பல கலைகளை உணர்ந்திருப்பதும் பயனற்றவையாகின்றன என்பதைச் சுட்டிக்காட்டுகிறார். அடுத்து, பாத்திரங்களுக்கு ரதி, சோகம் போன்ற ஒரு குறிப்பிட்ட பாவம் ஏற்படுவதாகக் கவி காட்டியிருந்தாலும், அபிநவகுப்தர் கூறுவது போல அதையொத்த எந்த ஸ்தாயிபாவம் நாடகத்தைப் பார்ப்பவனுக்கு உண்டோ அதுவே ரசானுபவத்தில் இடம் பெறுகிறது என்பதையும் ராகேச குப்தர் மறுக்கிறார். நல்லவனிடத்தில் ஒரு கயவன் கொடூரமாக நடந்துகொள்வதாக நாடகத்தில் காட்டப்பெற்றால் பார்ப்பவர் உள்ளத்தில் அதற்கேற்ற குரோத உணர்வு அனுபவத்தில் வருவதில்லை; கயவன் மீது வெறுப்பும் நல்லவன் மீது பரிவும் ஏற்படுவதைப் பார்க்கிறோம் என்று எடுத்துக்காட்டுகிறார்.

கவிஞன் உணர்த்தும் பாத்திரத்தின் 'பாவம்', பார்ப்பவன் உள்ளத்திலும் ஏற்றதொரு உணர்வையே 'பொதுத்தன்மை' வாய்ந்ததாகவும், தன்னுணர்வு, பிறருணர்வு என்ற பாகுபாடின்றி உணரப்படுவதாகவும் கூறப்படுவதையும் விமரிசகர் மறுக்கிறார். பார்ப்பவன் உள்ளத்தில் எழும் உணர்வு 'தன்னுணர்வாகத்தான்' இருக்க முடியுமே யல்லாது தனதென்ற உணர்வற்றதாகக் கொள்வதற்கில்லை என்றும் கூறுகிறார்.

அபிநவகுப்தருக்குப் பின் வந்த மம்மடபட்டர், விசுவநாதர், ஜகந்நாதபண்டிதர் முதலானோர் அபிநவகுப்தருடைய அபிவ்யக்தி வாதத்தையே ஏற்றுக்கொண்டனர்.

ஜகந்நாத பண்டிதர் இக்கொள்கையை அத்வைத வேதாந்தியின் கொள்கையோடு தொடர்புபடுத்தி ஒரு சில விளக்கங்களைத் தனது 'ரசகங்காதரம்' என்ற நூலில் கொடுத்துள்ளார். 'அபிவ்யக்தி' என்பது அபிநவகுப்தர் கூறுவதுபோல் சஹ்ருதயனுடைய உள்ளத்தில் 'வாசனை'யாக உள்ள ஸ்தாயிபாவத்தை அனுபவநிலைக்கு வருமாறு விளக்கம் பெறவைப்பது மட்டுமல்ல, ஜீவசைதன்யத்தை மறைத்துக் கொண்டிருக்கும் திரையை (ஆவரணததை) நீக்குவதும் ஆகும். இந்நிலையை 'பக்நாவரணா சித்' என்றும் 'ஆனந்தகனம்' என்றும் குறிப்பிடுகிறார். யோகி மனத்தை ஒருமுகப்படுத்தி (நிதித்யாசனம்) ஆனந்தநிலையை அடைந்து, யோகம் கலைந்து உலகியல் நிலைக்கு வரும்போது அவ்வானந்த நிலையை இழப்பது போல, ரசிகனும் கவியின் சொற்கள், அபிநயம் ஆகியவற்றில் ஊன்றியிருக்கும் ஆனந்தநிலை எய்தி, அவை நின்றவுடன் உலகியல் இன்ப துன்பங்களுக்கு உட்படுகிறான் என்பதைக் காட்டுகிறார்.

மேலும் இவ்வனுபவத்தை 'ஆவரணம் நீங்கப்பெற்ற சைதன்யத்தோடு தொடர்புள்ள ரதிமுதலான ஸ்தாயிபாவமே ரசமாகிறது' என்றும், 'ரதிமுதலான ஸ்தாயிபாவங்களோடு கூடிய ஆவரணம் நீங்கப்பெற்ற சைதன்யமே ரசமாகிறது' என்றும் இரு வகையாக விளக்குகிறார் ஜகந்நாத பண்டிதர். முதலில் கூறப்பட்ட விளக்கம் காஷ்மீர சைவத்தைப் பின்பற்றிய அபிநவகுப்தரின் விளக்கத்தை ஒட்டியது. இரண்டாவது ஆனந்த சொரூபமான நிர்க்குண பிரம்மத்தை ஏற்றுக்கொண்ட அத்வைதிகளின் உபநிடதக் கொள்கையைச் சார்ந்தது. 'रसो वै सः । रसं ह्येवायं लब्ध्वा आनन्दी भवति' என்ற உபநிடத வாக்கியங்கள் இவர்கள் காவ்யரசானுபவத்திற்கும் பிரமாணமாகக் கொள்ளும் வாக்கியங்கள். எனினும் முன்பே கூறியுள்ளபடி பிரம்மானந்தததைச் சுவைத்த சீவன்முக்தனுக்கு மீண்டும் இன்பதுன்பம், ராகத்வேஷம் ஆகியவை இல்லை. காவியானந்தத்தைச் சுவைப்பவனுக்கு, அதுவும் ஒரு ஆதர்ச நிலையில் உள்ளவனால் (ideal art critic), அதைச் சுவைக்கின்ற நேரத்தில் மட்டுமே பிரம்மானந்தத்தை எட்டிப் பார்க்கும் நிலை ஏற்படும்; காவிய நுகர்வு நின்ற உடனே பழைய நிலைக்கு அவன் தள்ளப்படுகிறான்.

'தத்வமசி' முதலான மகாவாக்கியங்களிலிருந்து (சப்தப் பிரமாணத்தினுலே) தத்துவஞானமாகிற (அபரோக்ஷஞானமாகிற) ஆனந்தானுபவம் ஏற்படுவதுபோல், கவியின் காவ்ய சப்தங்களிலிருந்து ஒருவன் பெறுகிற ரசானுபவமும் அபரோக்ஷானுபவமாகவே ஜகந்நாத பண்டிதரால் கருதப்படுகிறது.

ஆகவே, சங்குகர், பட்டநாயகர், அபிநவகுப்தர், ஜகந்நாத பண்டிதர் ஆகியோருடைய விளக்கங்களில் முறையே அவரவர்கள், சார்ந்துள்ள நியாயம், சாங்கியம், சாங்கியபிரத்யபிக்ஞை, அத்வைத வேதாந்தம் ஆகிய கொள்கைகளின் நிழலையும் பார்க்கிறோம்.

IV. த்வனிக்கொள்கை

'த்வனி'க் கொள்கைக்கு சாஹித்ய சாஸ்திரத்தில் நிலையானதும் உயிர்நிலையானதுமான ஓரிடத்தைக் கொடுத்தவர் ஆனந்தவர்த்தனர். இவர் காலத்திற்கு முன்பே இது பற்றிய கருத்து இருந்ததெனினும் அதற்குச் சரியான ஓருருவம் கொடுக்கப்படவில்லை. இதை உணர்ந்த ஒரு சிலர் முன்பே வழக்கிலிருந்த அபிதை, லக்ஷணை போன்ற சப்த சக்திகளிலே அதை அடக்கி விடலாம் எனக் கருதினர். ஒரு சிலர் அலங்காரம், குணம், ரீதி முதலானவற்றுள் இதுவும் அடங்கும் எனக் கொண்டனர். வேறு சிலர் 'த்வனி' என்ற ஒன்று இல்லை என்று அதனை ஏற்க மறுத்தனர். வேறு சிலர் அதன் தன்மை இன்னதென்று விளக்கமுடியாத புதிர் என்று கருதினர்.

இதை ஆனந்தவர்த்தனரே நூலின் தொடக்கத்தில் கூறி ஒவ்வொருவரின் கருத்தையும் அநுதாபத்துடன் நோக்கி 'த்வனி' தனியொரு கொள்கையாக ஏற்றுக்கொள்ளத்தக்கதே என்பதைத் தெளிவாகவும் அழகாகவும் தக்க மேற்கோளுடனும் நிறுவியிருக்கிறார். அவர் த்வனிக்கு மாறுபட்ட கருத்துக்களைக் கூறுவோரை மூன்று வகைகளாகப் பகுத்துக் கூறியிருக்கிறார். (1) தொனி இல்லை என்போர் (த்வன்யபாவ வாதிகள்), (2) தொனி இலக்கணை முதலானவற்றுள் அடங்கும் என்போர் (அந்தர்பாவ வாதிகள்), (3) இன்னதென்று சொற்களால் விளக்கிக்கூற இயலாதது என்போர்.

த்வன்யபாவ வாதிகள்

சொல்லும் பொருளும் சேர்ந்ததே காவியம். அநுப்ராசம் போன்ற சொல்லணிகளும், உவமை போன்ற பொருளணிகளும் காவியத்திற்கு எழிலூட்ட இருக்கும்போது இவற்றிற்கப்பாற்பட்ட எதுவும் காவியத்திற்கு அழகூட்டுவதாகக் கருதத்தக்கதன்று. இன்னும் சிலர் சொற்பொருள்களின் அமைப்பில் (சங்கடனையில்) மாதுர்யம் முதலான குணங்களைப் பற்றிக் கூறுகிறார்கள். அவையும் காவியத்திற்கு அழகூட்டுவனவே. மற்றும் சிலர் பருஷா விருத்தி, லலிதா விருத்தி, கோமளா விருத்தி என்ற பெயரால் அநுப்ராச வகைகளைப் பற்றிக் கூறியிருக்கிறார்கள். வைதர்ப்பீ, கௌடீ, பாஞ்சாலீ முதலான ரீதிகளைக் காவியகுணங்களின் அடிப்படையில் வாமனர் போன்றோர் ஆராய்ந்திருக்கின்றார்கள். அவர் ரீதியைக்

காவியத்தின் உயிர்நிலை என்றே கூறியிருக்கிறார். இவற்றுள் எந்த வகையிலும் இப்போது புதிதாகச் சொல்லப்படும் 'த்வனி' என்பது இடம் பெறத்தக்கதன்றாகையால் 'த்வனி' என்ற ஒன்றை ஏற்றுக் கொள்ளமுடியாது என்பது ஒரு வகையாரின் வாதம். மேலும் சொல், பொருள் இவை இரண்டிற்கும் அப்பாற்பட்டு நிற்கும் த்வனியை, நிருத்தம், கீதம் போன்ற காவியத்திற்குப் புறம்பான (extra-verbal act) ஒன்றை ஒப்புக்கொள்ளமுடியாது. ஒரு பொருள் உண்டென்றால் அதற்குத் தக்க இலக்கணம் வேண்டும். ஒன்றைக் கற்பித்துக் கூறுவதால் அது உண்டென்று ஆகிவிடாது. ஒரு சிலர் தங்களை 'சஹ்ருதயர்' (ரசிகர்) என்று கூறிக்கொண்டு 'த்வனி' என்பது தங்கள் அனுபவத்தில் உணரப்படுகிறது என்று சொல்வதை ஏற்றுக் கொள்ளமுடியாது. பலரும் பின்பற்றும் அலங்கார, குண, ரீதிக் கொள்கைகள் இருக்கவும் ஒரு சிலர் இருப்பதாகக் கூறும் 'த்வனியை' ஏற்றுக்கொள்ள இயலாது.

பரதரால் நான்கு அணிகள் கூறப்பட்டன. தண்டியால் முப்பத்தைந்தணிகள் கூறப்பட்டன. அப்படி 'த்வனியை' வேண்டுமானால் மற்றொருவகை அணி என்று தண்டி கூறியதுபோல ஏற்றுக் கொள்ளலாமே யொழிய 'அலங்காரக்கொள்கை' 'குணக்கொள்கை' 'ரீதிக்கொள்கை' என்பது போல 'த்வனிக்கொள்கை' என்ற அளவிற்கு அதற்கு எந்த முக்கியத்துவமும் தர இயலாது. காவியத்திற்கு அழகூட்டும் பல அணிகளைப்போல் இதுவும் ஒன்றெனக் கொள்ளலாமே ஒழிய ஆராயப்புகுந்தால் 'த்வனி, த்வனி' என்று கூக்குரலிடுவதால் இதை ஒரு தனிக்கொள்கையாக உயர்த்திவிட முடியாது என்று 'அபாவவாதிகள்' கூறினர்.

அலங்காரத்தில் த்வனியை உட்படுத்த முடியாதென்பதை த்வன்யாலோக ஆசிரியர் விளக்குகிறார். வாசகமாகிற சொற்களையும் அதன் வாச்சியப் பொருள்களையுமே சார்ந்த அநுப்பிராசம் முதலிய சொல்லணிகளிலும், உவமை முதலிய பொருளணிகளிலும், வியஞ்சகச் சொற்களையும் வியங்கியப் பொருள்களையும் அடக்குவதென்பது ஆகாது. அணிகள் காவியத்தில் அங்கம் வகிப்பன; அவை அங்கியாகிற (முதன்மையான) த்வனியோடு எங்ஙனம் ஒத்தவையாக இயலும்? கடகம் முதலிய அலங்காரங்கள் அலங்கரிக்கப்படுகிற மனிதனினின்றும் வேறுபட்டவை என்பதை எவரும் அறிவர். அதே போல காவ்யாலங்காரங்களும் காவியத்தின் ஜீவனை த்வனியினின்றும் வேறுபட்டதென்பதை ஆசிரியர் தெளிவுபடுத்துகிறார்.

பாமஹர், உத்படர் முதலானோர் விளக்கியுள்ள சமாசோக்தி, ஆக்ஷேபம், விசேஷோக்தி, பர்யாயோக்தம் முதலானவற்றுள் வஸ்துத்வனி, அலங்காரத்வனி, ரஸத்வனி என்ற ஏதோ ஒரு வகை த்வனியின் நிழல் காணப்படுகிறது. ஆகவே த்வனியை இவற்றுள் அடக்கலாம் என்பது அலங்காரபத்ததியாளரின் வாதம்.

இதற்குப் பதில் கூறும் த்வனிகாரர் அவற்றுள் ஒருவகை 'த்வனி' இருப்பதை ஏற்றுக்கொண்டாலும், அந்த 'த்வனி' வாச்சியப் பொருளுக்குத் துணை செய்வதாக இருப்பதால் 'த்வனி' என்ற முக்கிய அம்சமாகமாட்டாது, குணீபூதவியங்கியம் (பிறி தொன்றிற்கு அடங்கி நிற்கும் வியங்கியம்) என்ற வகையில் இரண்டாம்தரக் காவியமாகத்தான் ஆகக்கூடும், அது நாம் கூறும் த்வனியல்ல என்பர். அலங்காரங்கள் அலங்கரிக்கப்படும் த்வனியினின்று வேறுபட்டதே என்பது அவருடைய முடிவு.

சமாசோக்தி அலங்காரம் அமைந்த ஒரு சுலோகத்தைக் காண்போம்—

उपोढरागेण विलोलतारकं तथा गृहीतं शशिना निशामुखम् ।
यथा समस्तं तिमिरांशुकं तथा पुरोऽपि रागाद् गलितं न लक्षितम् ॥

மாலைப்பொழுது முடிந்து இரவு துவங்கும் நேரம். மாலைப் பொழுதின் செந்நிறம் மறையவில்லை, விண்மீன்கள் அசைகின்றன (கண் சிமிட்டுகின்றன). இரவின் கீழ்ப்பாகத்தை (நாயகியின் முகத்தை) மூடியிருக்கும் இருள் (நீலப்பட்டாடை) சிவந்த சந்திரனின் காதலுற்ற நாயகனின்) கிரணங்களால் (கைகளால்) நீக்கப்படுகிறது.

இச்சுலோகத்தில் சந்திரனிடத்தில் நாயக பாவத்தையும் இரவி னிடத்தில் நாயகி பாவத்தையும் ஆசிரியன் ஏற்றிக் கூறுகிறான். இரு பொருள் தரும் சிலேடை நயம் பொருந்திய சொற்களை (ராகம், தாரகை, முகம், அம்சுகம்) அமைத்தும், சந்திரனைக் குறிக்கும் சொல்லை ஆண்பாலிலும், இரவைக் குறிக்கும் சொல்லைப் பெண் பாலிலும் அமைத்தும், இயற்கை வருணனையையும், காதலன் காதலி யிடையே நிகழக்கூடிய அநுராகத்தையும் ஒருசேரக் கூறும் உக்தியை அமைத்துமிருப்பதால் சமாசோக்தி என்னும் அணி இங்கே ஆளப் பட்டதை அறிகிறோம்.

இங்கே இயற்கையை வருணிப்பதே கவியின் நோக்கம். அவன் இதைச் சொல்லிய விதம் அழகாக அமைந்திருக்கிறது. உள்ளுறை

த்வனிப்பொருளான நாயகநாயகி பாவம் இதற்கு அழகூட்டுவதாக அமைந்துள்ளது. த்வனிப்பொருள் கவியின் முக்கிய குறிக்கோள் அல்ல. ஆகவே இது குணீபூத வியங்கியமாகுமேயன்றி 'வியங்கியம்' பிரதானமாக உள்ள 'த்வனி' ஆகாது.

அநுப்ராசம் என்ற சொல்லணியில் ஒரு வகையான ஒலிகள் மீண்டும் மீண்டும் வரும். பாமஹர் கொடுக்கும் உதாகரணத்தைப் பார்க்கலாம். 'காந்தே, கிம் தயா சிந்தயா நிதாந்தா'—'காதலியே, ஏன் அவ்வெண்ணங்களால் உன்னை வருத்திக் கொள்கிருய்?' இது போன்ற காவியத்தில் செவிக்கு ஒரு வகை இன்பம் இருக்கக்கூடுமேயல்லாமல் த்வனிக்கு இடமே இல்லை என்பது தெளிவு.

'பர்யாயோக்தம்' என்ற அலங்காரத்தில் த்வனி அடங்கியுள்ளது. ஆகவே த்வனி என்பது ஒன்றும் புதியதான கொள்கை ஆகமாட்டாது என்று கூறுவார்கள் அலங்காரக் கொள்கையினர். 'ஒரு பொருளைச் சொல்லுகின்ற முறையிலே வேருெரு சிறப்பான பொருள் வாச்சிய முறையிலல்லாமல் கிடைக்குமாஞல் அது பர்யாயோக்தம்' என்பார் உத்படர்.

எடுத்துக்காட்டு—

स्पृष्टास्ता नन्दने शच्याः केशसंभोगलालिताः ।
सावज्ञं पारिजातस्य मञ्जर्यो यस्य सैनिकैः ॥

இதன் பொருள், இந்திராணியின் கூந்தலுக்கு அணி செய்வதற்கேற்றவையாகக் காப்பாற்றப்பட்டு வந்தன, நந்தன வனத்தின் மத்தியில் உள்ள பாரிஜாத மலர்க்கொத்துக்கள். அவற்றை ஹயக்ரீவனின் படையினர் அலட்சியமாகப் பறித்தனர் என்பதாகும்.

'ஹயக்ரீவன் இந்திரலோகத்தை எளிதில் வென்ருன்' என்னும் கருத்தைக் கவி இங்கே நேரிடையாகச் சொல்லவில்லை. 'படையினர் பாரிஜாத மலர்களைப் பறித்தனர்' என்ற காரியத்திலிருந்து 'ஹயக்ரீவனின் சுவர்க்க விஜயம்' என்ற காரணமாகிற பொருள் குறிப்பாகப் பெறப்படுவதால் இதை த்வனியாகக் கொள்ளலாம் என்பது அலங்காரக்கொள்கையினரின் வாதம்.

இதில் த்வனி உண்டு என்பது ஒப்புக்கொள்ளத்தக்கதாயினும் த்வனியின் விஸ்தாரமான விஷயத்தை இப்படி ஒரு சில அலங்காரங்களில் அடக்கிவிடமுடியாதென்பது த்வனிக்கொள்கையினரின்

வாதம். த்வனி என்பது 'மகாவிஷயம்'. அலங்காரம் மட்டுமே த்வனியைக் கொண்டதாகாது. ஒரு எழுத்து, ஒரு பிரத்யயம், ஒரு ரீதி, ஒரு குணம் இவை கூட த்வனியைத் தோற்றுவிக்கும் தகுதி வாய்ந்தவை. த்வனி வியாபகமானது, பரந்து விரிந்தது, பல கிளைகளை உடையது. அலங்காரம் குணம் முதலானவை த்வனியை நோக்கச் சிறு விஷயங்கள், வியாப்பியமானவை. ஆகவே அலங்காரத்தில் த்வனி அடங்காது என்பது த்வனிகாரரின் வாதம்.

காவியகுணங்கள் வைதர்ப்ப மார்க்கத்தில் உயிர் என்று சொன்னார் தண்டி. சிலேஷம் முதலான பத்துக் குணங்களைக் கொண்டு வைதர்ப்ப மார்க்கத்தில் எழுதப்பட்ட காவியமே சிறந்த காவியம் எனவும் கொண்டார். ஆதலால் த்வனிகாரர் கூறும் வியங்கியத்தையும் குணத்திலே அடக்கிவிடலாமே என்று கூறுவோருக்குக் குணத்தின் தன்மையையும் காவியத்தில் அதற்குரிய இடத்தையும் குறிக்கும் த்வனிகாரர் பதில் கூறியிருப்பதைக் காணலாம். ஒரு மனிதனின் உயர்வு அவனுடைய குணங்களைப் பொருத்திருப்பது போலக் காவியத்தின் உயர்விற்கு (த்வனிக்கு)க் காவிய குணங்கள் (ஓஜஸ், மாதுர்யம், பிரசாதம் போன்றவை) உதவுகின்றன. ஆகவே இக் குணங்கள் காவியத்தின் சீவனாகிற (அங்கியாகிற)த்வனிக்கு அங்கமாகின்றன என்று கூறியுள்ளார்.

த்வனிகாரர் குறிப்பிடும் ஒருதாகரணத்தைப் பார்ப்போம். தன் தந்தை நீதி நெறியற்ற முறையிலே கொல்லப்பட்டதைக் கேள்வியுற்று வெகுண்டெழுந்த அசுவத்தாமன், 'பாண்டவ சேனையில் புஜ பலம் கொண்ட எவனாகிலும் ஆயுதம் தாங்கி வரட்டும். பாஞ்சால குடும்பத்தினரில் கருவில் உள்ள சிசுவாயினும் வயது முதிர்ந்தவராயினும் எவராயினும் கூற்றுவனேயாயினும் அவனுக்கும் கூற்றுவனாவேன்' என்று அறை கூவினான்.

यो यः शस्त्रं बिभर्ति स्वभुजगुरुमदः पाण्डवीनां चमूनां
यो यः पाञ्चालगोत्रे शिशुरधिकवया गर्भशय्यां गतो वा ।
यो यः तत्कर्मसाक्षी चरति मयि रणे यश्च यश्च प्रतीपः
क्रोधान्धस्तस्य तस्य स्वयमपि जगतामन्तकस्यान्तकोऽहम् ॥

—வேணீசம்ஹாரம்

இதில் ஓஜஸ் என்ற குணம் காணப்பட்டபோதிலும் அது இங்கே பெறப்படும் ரௌத்ர ரசத்வனியை உணர்த்தவே பயன்படுகிறதா

கையால் த்வனிக்கு அநுகுணமாகவே குணத்தைக் கொள்ளலாமே யொழிய த்வனியைக் குணத்தில் அடக்க முடியாது.

'ரீதி' அல்லது 'சங்கடனை' என்ற சொற்களின் அமைப்பும் ரசமாகிற வியங்கியத்திற்கு ஏற்றதாக அமையவேண்டும் என்பதை த்வனிகாரர் 'ஔசித்யக்' கொள்கையை விளக்கும்போது தெளிவு படுத்தியுள்ளார். 'விசிஷ்டா பதரசநா ரீதி:' என்றார் வாமனர். ஓஜஸ் முதலான குணங்களோடு கூடிய சொற்கோவை 'ரீதி' என்று பொருள்படும். இச் சொற்கோவை நீண்ட சொற்களையும், குறுகிய சொற்களையும், வலிய ஓசையுள்ள சொற்களையும், மெல்லிய ஓசை யுள்ள சொற்களையும் கொண்டிருக்கலாம். சிருங்காரம் கருணம் போன்ற ரசங்களை வெளிப்படுத்த நீண்ட சொற்களையும் வல்லோசை யையும் தவிர்க்கவேண்டும் என்று த்வனிகாரர் சொல்வதிலிருந்து குறிப்பிட்ட ஒரு வகைச் சொல்லமைவு அல்லது 'சங்கடனை' (ரீதி) குறிப்பிட்ட ரசம் வியங்கியமாவதற்குத் துணைசெய்கிறது என்பது பெறப்படுகிறது.

दयितया ग्रथिता स्रगियं मया हृदयधामनि नित्यनियोजिता ।
गलति शुष्कतयापि सुधारसं विरहदाहरुजां परिहारकम् ॥

என்ற அபிநவகுப்தரின் சுலோகத்தில் சிருங்காரத்திற்கு அநுகுண மான சொல்லமைவு (ரீதி), எளிய சிறிய சொற்கள், காதிற்கு இனிமை பயக்கக்கூடிய ஓசைகளைக்கொண்ட சொற்கள் காணப்படு கின்றன. இந்த வைதர்ப்ப ரீதியில் அமைந்த சுலோகம் சிருங்கார ரசத்தை வெளிப்படுத்த உதவுவதால் த்வனியை ரீதியில் உளப் படுத்துதல் ஆகாது. 'काव्यस्य हि ललितोचितसंनिवेशचारुण: शरीरस्य' என்ற சொற்றொடரிலே த்வனிகாரர் லலிதமானதும் உசிதமானதுமான 'சொற்களின் சந்நிவேசம்' (அமைப்பு) வாச்சியப் பொருளையும் தொனிப்பொருளையும் தருகின்றது என்று கூறுகிறார். இதில் 'ரீதி' காவியத்தின் உடலைப் பற்றியது, உயிராகிற த்வனி அதைக் காட்டிலும் வேறு என்பதைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ராமாயணம் என்ற ஆதிகாவியத்தில் முக்கிய ரசமாக 'சோகம்' அமைந்துள்ளதை உணர்கிறோம். கிரௌஞ்சப் புட்கள் இரண்டனுள் ஒன்றை வேடன் கொன்றபோது மற்றொன்று சோக மிகுதியால் கதறியது. சஹ்ருதயனாகவும் கவியாகவும் விளங்கிய வால்மீகி முனிவரின் உள்ளத்தில் பொங்கி வழிந்தது 'பொதுத் தன்மை' வாய்ந்த சோகம். அதைக் காவியச் சொற்கள் நேரடியான 'அபிதா சக்தியால்' உணர்த்தமுடியவில்லை. ஆகவே சொல்லுக்கும்

நேர்ப்பொருளுக்கும் அப்பாற்பட்ட ஒரு தொனிப்பொருள் என்ற வகையில்தான் அங்கே சோகரசத்தை நாம் உணரமுடிகிறது. ஆகவே த்வனியை, சொல்லையும் பொருளையும், அவற்றைச் சார்ந்த அலங்காரத்தையும் குணத்தையும் விடுத்து வேறுபட்ட ஒன்ருக ஒப்புக்கொள்ளவேண்டும் என்று ஆனந்தவர்த்தனர் பதில் கூறுகிருர்.

மேலும் 'சூரியன் அஸ்தமித்து விட்டான்' என்ருல் அதன் நேர்ப்பொருளை எல்லோரும் அறிவார்கள். ஆனுல் அதைச் சொல்கின்றவன், கேட்கின்றவன், சொல்லும் இடம், காலம், பிற சூழ்நிலைகள் இவற்றை வைத்துப் பார்த்தால் பல்வேறு பொருள்களை நாம் பெறலாம். 'இது கடற்கரைக்குப் போகும் நேரம்', 'இது கோவிலுக்குச் செல்லும் நேரம்', 'இது காதலன் திரும்பிவரும் நேரம்', 'சந்திரன் தோன்றி வருத்தும் நேரம்', 'மாடுகளை வீட்டிற்கு ஓட்டிச் செல்லவேண்டிய நேரம்' என்று பலருடைய உள்ளங்களிலே வெவ்வேறு பொருள்களை இவ்வாக்கியம் தோற்றுவிப்பதைக் காணலாம். 'அபிதை' 'இலக்கணை' என்ற இருவகைச் சொற்சக்திகளாலும் இவற்றை உணரமுடியாது. 'சூரியன் அஸ்தமித்து விட்டான்' என்ற சொற்களுக்கு மேலே கூறப்பட்ட பொருள்களை அகராதியில் காணமுடியாது. இலக்கணை தோன்றுவதற்குக் 'கங்கையில் குடிசை' என்ற சொற்றெடரில் உள்ளதுபோலப் பொருள் முரண்பாடு எதுவும் இங்கே இல்லை. ஆகவே இப்புதுப்பொருள்களைப் பெற வேருெரு சக்தியை, வியஞ்சனையை (த்வனியை) ஏற்ருகவேண்டும் என்பது ஆனந்தவர்த்தனரின் வாதம்.

த்வனியை ஏற்க மறுக்கும் இரண்டாவது பிரிவினரை 'பாக்த வாதிகள்' என்கிருர் ஆனந்தவர்த்தனர். 'பாக்தம்' என்பது 'பக்தியினின்றும் பெறப்படுவது' என்று பொருள்படும். 'பக்தி' என்பது அபிதையை ஒட்டிய சப்தவிருத்தி. அது லக்ஷணை (இலக்கணை), கௌணீ என்று இருவகைப்படும் என்பர் மீமாம்சகர். இலககணையால் பெறப்படும் பொருளை 'பாக்தப்பொருள்' என்பர். இவ்விலக்கியப் பொருளினின்றும் 'தொனிப்பொருள்' வேறுபட்டதன்று என்பது மறுப்போரின் கூற்று.

இலக்கணையை ஐந்து வகைப்படுத்திச் சிலர் கூறுவர். அபிதையால் கிடைக்கும் பொருளோடு இதற்குள்ள தொடர்பை (1) சாமீப்யம் (2) சாரூப்யம் (3) சமவாயம் (4) வைபரீத்யம் (5) க்ரியாயோகம் என்று பிரித்துக் காண்பர். மற்றும் சிலர் 'ரூடி'

லக்ஷணை என்றும் 'பிரயோஜனவதீ' லக்ஷணை என்றும் பிரித்துக் காண்பர். 'குசலன்' என்று சொன்னால் 'குசம் என்னும் கூரிய தர்ப்பையை அறுப்பவன்' என்று பொருள். ஆனால் வழக்கில் 'சமர்த்தன்' என்ற இடுகுறிப் பொருளில் இச்சொல் வழங்குகிறது. முன்னைய பொருளிலிருந்து இது பொதுவான பொருளைத் தருவதாகப் (Generalisation of meaning) பின்னர் ஒரு காலத்தில் மாறியிருத்தல்வேண்டும். 'தாமரை போன்ற முகம்' என்னும்போது, 'தாமரை' என்ற சொல் அதன் இயல்பான 'தாமரைக் கொடியைக்' குறிக்காமல் 'தாமரை மலர்' என்ற பொருளைக் குறிக்கும் ஆகு பெயராக வருகிறது; மலருக்குரிய நிறம், ஒளி, அழகு முதலிய பண்புகளைத் தரும் பயனைத் தாங்கி நிற்பதால் 'பிரயோஜனவதீ இலக்கணையை' இது சாரும்.

மற்றும் சிலர் லக்ஷணையை 'சம்பந்தத்தின் (ஒருவகைத் தொடர்பு) அடிப்படையிலும்' 'சாதிருச்யத்தின் (ஒப்புமை) அடிப்படையிலும்' பிரித்துக் காண்பர். 'சென்னையில் பரபரப்பு' என்றால் 'சென்னைவாழ் மக்களிடம் பரபரப்பு' என்பது 'இடம்—இடத்திலுள்ளோர் (ஆதார—ஆதேயம்)' என்ற சம்பந்தத்தினின்று எழுந்தது; 'இம்மாணவா சிங்கம்' என்றால் 'இம்மாணவர் சிங்கத்தின் ஆற்றலையொத்த ஆற்றலைப் பெற்றவர்' என்று பண்பு ஒப்புமை பற்றி எழுந்தது என இரண்டையும் பிரித்துக் கண்டனர், மீமாம்சகர். முன்னையதை 'சாட்சாத் (நேரிடை) சம்பந்தமென்றும்' பின்னையதைப் 'பரம்பரா சம்பந்தம்' என்றும் அவர்கள் வேறுபடுத்திக் கூறினர்.

வேறு வகையாக வகைப்படுத்திய மம்மடர் மேலே கூறியவற்றுடன் 'உபாதான லக்ஷணை', 'லக்ஷண லக்ஷணை' என்ற இரு பிரிவுகளை எடுத்துக் கூறுகிறார். 'தீவட்டிகளை வரச்சொல்' என்றால் 'தீவட்டிகள்' என்ற சொல் 'அதைத் தாங்கி நிற்கும் மனிதர்களையும்' சேர்த்துக்கொண்டுதான் (உப ஆதானம்) வர முடியும் ஆகையால் 'உபாதான லக்ஷணை' என்பர். 'கங்கையில் குடிசை' என்பதில் 'கங்கை' என்ற சொல் 'கங்கைப் பெருக்கைக்' குறிக்காமல் தன் பொருளை விட்டு உபலக்ஷணமான 'கங்கைக் கரையை'க் குறிப்பதால் 'லக்ஷணலக்ஷணை' ஆகும் என்பர்.

மீமாம்சகர்கள் 'லக்ஷணு' 'கௌணீ' என்று வேறுபடுத்திக் கூறுவதை ஆலங்காரிகாகள் ஒப்புக்கொள்ளவில்லை. இரண்டு வகையிலும் கிடைக்கக் கூடிய பொருள் 'முக்கியார்த்தத் தடை,

சம்பந்தம், ரூடி, பிரயோஜனம்' என்ற ஏதேனும் ஒன்றையோ அதற்கு மேற்பட்டவற்றையோ அடிப்படையாகக் கொண்டே எழுவது என்று கூறியுள்ளனர்.

பாமஹர், உத்படர், வாமனர் ஆகியோர் அபிதை, லக்ஷணை (பக்தி) என்ற இரு சப்தசக்திகளையே குறிப்பிட்டுள்ளனர். எனினும் அபிதையால் கிடைக்கும் வாச்சியப் பொருளைத் தவிர மற்ற எல்லாப் பொருளையும் தர வல்லது 'லக்ஷணை' என்றால், அதில் 'கங்கையில் குடிசை' என்னும் எடுத்துக்காட்டில் 'கங்கை' என்ற சொல்லிலிருந்து 'சம்பந்தத்தால்' பெறப்படும் 'கங்கைக்கரை' என்ற பொருள் மட்டுமல்ல 'கங்கையின் புனிதத்தன்மை, குளிர்ச்சி' முதலான 'பிரயோஜனத்தைக்' குறிக்கும் பொருளையும் உள்ளிட்டதே என்று கொண்டு, வாமனர் முதலானோர் 'வியஞ்சனை' என்ற சக்தியைத் தனியே குறிக்காவிட்டாலும், 'பக்தி' என்பதில் வியஞ்சனையையும் உள்ளடக்கியதாக ஆனந்தவர்த்தனர் கருதி, 'பக்தியில் வியஞ்சனையை அடக்குவர் சிலர்' என்று கூறினர்.

அந்தர்ப்பாவ வாதிகள்

'பக்தியினின்றும் த்வனி வேறுபட்டதன்று அதில் உட்பட்டதே' என்று கூறுவோர் மூன்று வகையில் இதைக் கூறலாம் (1) 'கடம்' 'கலசம்' என்ற சொற்கள் 'பானை' என்ற பொருளைக் குறிப்பது போல, 'பக்தி' 'த்வனி' இரண்டும் ஒரு பொருட் சொற்கள். (2) பசுவிற்குப் 'பசுத்வம்' அதன் தனித் தன்மையை உணர்த்துவது போல, 'பக்தி' த்வனியின் தனித்தன்மையைக் காட்டும் சொல் அல்லது 'லக்ஷணம்'. (3) பக்தி என்பது த்வனி என்பதன் உப லக்ஷணம் (accidens). [சாத்தனுடைய வீடு எது என்ற கேட்போனுக்கு 'அதோ காக்கை உட்கார்ந்திருக்கிறதே அந்த வீடுதான்' என்று சொல்லும் போது 'காக்கை' வீட்டிற்கு உபலக்ஷணம் (லக்ஷண மன்று) ஆவது போலக் கொள்க].

(1) முதல் கூற்றை ஆராய்வோம். பக்தியும் த்வனியும் ஒன்றுகா. இரண்டின் தன்மைகளும் வேறு பட்டன. வாச்சியப் பொருளினின்றும் வேறாக ஒரு பிரயோஜனத்தை உணர்த்தி இன்ப மூட்டும் வகையில் மற்றொரு பொருள் கொள்ளப்படும் போது தான் 'த்வனி' எழும். இதில் வாசகமாகிற சொல்லும் வாச்சியமாகிற பொருளும் அடங்கி நின்று மற்றொரு பொருள் எழத் துணை செய்யும் என்பதை முன்னே கண்டோம். பக்தியால் (கௌணவிருத்தியாலும் லக்ஷணா விருத்தியாலும்) மற்றொரு பொருள் பெறப்பட்டாலே

போதும். அதில் பிரயோஜனமோ இன்பம் விளைவித்தல் என்னும் பயனோ இருக்கவேண்டும் என்ற நியதி இல்லை. 'இம் மாணவன் அக்னி' என்று சொல்லும்போது 'தீயின் ஒளியும் பற்றிக்கொள்ளும் சக்தியும்' கொண்டவன் என்ற வாச்சியப்பொருளோடு தொடர்புள்ள இலட்சியப் பொருளைத் தருவதோடு அது நின்று விடுகிறது. இதற்கு மேலாக அதில் கவியின்பம் (விசிராந்தி) காணப்படுவதில்லை. ஆகவே பக்தியும் த்வனியும் ஒன்றல்ல.

(2) இரண்டாவது கூற்று த்வனி என்பதற்கு லக்ஷணமே பக்திதான் என்பது. லக்ஷணம் (definition) என்பது அதிவியாப்தி (too wide) அவ்யாப்தி (too narrow) என்ற குறைகள் நீங்கப் பெற்றதாதல் வேண்டும். பூமியின் தன்மை (பிருதிவீத்வம்) பூமிககு இலக்கணம். அது பூமி அனைத்திற்கும் பொருந்தும்; பூமியல்லாத தீ, காற்று முதலானவற்றிற்குப் பொருந்தாது.

ஒருதாரணத்தைக்கொண்டு இக்கூற்றை ஆராய்வோம்—

கரும்பு ஆலையிலிடப்பட்டுக் கசக்கிப் பிழியப்படுகிறது. அது பிறருக்கு இனிய சாற்றையும் சர்க்கரையையும் அளிக்கிறது. ஆனல் தான் 'கஷ்டத்தை அனுபவிக்கிறது' என்று ஒரு கவி கூறுகிறன். 'அனுபவித்தல்' என்னும் மனித இயல்பு 'கரும்புக்கு' உபசாரவழக்காக ஏற்றிக் கூறப்படுகிறது. இதில் தண்டி சொல்கின்ற 'சமாதி' என்ற குணம் இருப்பதாக வேண்டுமானல் சொல்லலாம். அதற்குமேல் த்வனியின் முக்கிய இயல்பாகிற 'சமத்காரம்' இருப்பதாகக் கூற முடியாது. 'பக்தி' மட்டுமே இங்கே நாம் கொள்ளத் தக்கது. இதை 'த்வனி' என்று கொண்டால் இவ்விலக்கணம் அதிவ்யாப்தி தோஷத்தைக் கொண்டதாகும்.

'சப்ரம்ஹசாரி' என்ற சொல்லின் நேர்ப்பொருள் (வாச்சியம்) 'ஒரு குருவின் கீழ் வேதத்தை ஓதுகின்றவன்' என்பது. ஒரு குருவின் கீழ் பயில்பவர்கள் ஏறத்தாழ ஒத்த நிலையில் இருப்பவர்கள் என்ற காரணத்தால் பின்னர் அச்சொல் பொதுவாக 'ஒத்தநிலையில் இருப்பவற்றைக்'குறிக்கப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இதை 'நிருடலக்ஷணை' என்பர். 'காவ்யரசம் பிரம்மானந்த சப்ரம்ஹசாரி' என்று சொன்னல் 'காவியரசானுபவம் பிரம்மானுபவத்தை ஒத்தது' என்றே பொருள். 'ஒத்த நிலை' என்பது 'லக்ஷ்யப்பொருள்'. இதில் என்ன த்வனியைக் காணமுடிகிறது? இதிலும் அதிவியாப்தி தோஷமே.

மேலும் லக்ஷணைக்கு விஷயம் முக்கியார்த்தத்திற்கு மேலாக ஒரு லக்ஷ்யார்த்தத்தை உணர்த்துவது. த்வனிக்கு விஷயமோ

பிரயோசனத்தைச் சுட்டுவது. இவ்விரண்டிற்கும் விஷயம் வேறு. லக்ஷணை என்பது அபிதையோடு தொடர்புடையது. அதன் வால் போன்றது. த்வனி என்பது ஒரு சமயம் வாச்யத்தைப் புறக்கணித்துக் கூடப் புதியதோர் இன்பமூட்டும் பொருளைத் தர வல்லது. இது 'வியஞ்சனையால்' மட்டுமே இயலும். லக்ஷணை, சொல் ஒன்றையே சார்ந்து லக்ஷ்யப்பொருளைக் கொடுக்கும். தொனிப்பொருளோ வெனில் சொல்லன்றி, ஒலி, ஓசை, இசை முதலான பல வகை வியஞ்சகங்களாலும் பெறப்படும்.

'விவக்ஷிதான்யபரவாச்யத்வனி' என்ற தொனி வகையில் ரசத்வனி, பாவத்வனி முதலானவை அடங்கும். இவற்றிற்கும் லக்ஷணைக்கும் எவ்விதத் தொடர்பும் இல்லை. ஏனெனில் லக்ஷணை எழுவதற்கு முக்கிய நிபந்தனையான 'முக்கியார்த்தத் தடை' எதுவும் இல்லாமலே இவ்வகைத் தொனிகள் எழக்கூடியவை. பக்திதான் த்வனிக்கு இலக்கணம் என்றால் இங்கே அவ்யாப்தி தோஷம் ஏற்படும்.

(3) மூன்றாவது வகை 'பாக்தவாதிகள்' பக்தியை த்வனிக்கு உபலக்ஷணமாகக் கொள்ளக்கூடும். சாத்தன் வீட்டின் மீது காக்கை இருக்கின்ற வரை அது உபலக்ஷணமாக (லக்ஷணத்தை ஒட்டியதாக)க் கொள்ளலாம். அது பறந்து போய்விட்டால் அவ் வீட்டிற்கு அது இலக்கணமாகாது. அவ்வீட்டின் இலக்கம், வண்ணம், உயரம், ஆகியவையே இலக்கணமாகக் கூடும். அது போல லக்ஷணை இருக்கக்கூடிய ஒரு சில இடங்களில் த்வனியும் காணப்படுவதால் அதுவே த்வனியாகிவிடாது. ஒன்றினின்றும் மற்றொன்றை வேறுபடுத்திக் காட்டுவது 'லக்ஷணத்தின்' இலக்கணம் என்றால் 'உபலக்ஷணத்திற்கும்' அது பொருந்துமே என்று கேட்போருக்கு ஆனந்தவர்த்தனர் கூறுகிறார். 'சொல்லையும் பொருளையும் பற்றியே உவமை, ரூபகம், தீபகம் முதலான அலங்காரங்கள் பேசுகின்றன என்றால், இவ்வலங்காரங் களைப் பற்றி பாமஹர், உத்படர், தண்டி போன்றவர்கள் விரிவாக விளக்கிப் பாகுபாடு செய்வது வீணு பிறறே! இவற்றிலே தனித்தனி வேறுபாடு காணப்பட்டு ஒரு அழகு இருப்பதால்தானே அப்படி அலங்காரங்களை விரிவுபடுத்திக்கொண்டு செல்கிறார்கள். அப்படி இருக்கும்போது அபிதை லக்ஷணை முதலானவற்றிடமிருந்து வேறு பட்ட வியங்கியத்தை (த்வனியை) ஏற்றுக்கொள்வதில் என்ன தடை இருக்கமுடியும்' என்று வினவுகிறார் ஆனந்தவர்த்தனர். த்வனியை இலக்கணையில் அடக்கலாம் என்று சொல்கின்றவர்களும் 'த்வனி' என்ற ஒன்று உண்டு என்பதை மறைமுகமாக ஒப்புக்கொள் வதாகவே ஆகிறது என்ற அளவில் ஆசிரியர் மகிழ்கிறார்.

அநிர்வாச்ய வாதிகள்

இனி, த்வனியை ஆட்சேபிக்கும் மூன்ருவது வகையினர் த்வனி என்பது திட்டவட்டமாக வரையறுத்துக் கூற இயலாதது, அதன் தன்மை அறிந்து கொள்ள இயலாதது என்று கூறுவோர். த்வனியின் இலக்கணம் முன்பே கூறப்பட்டு விட்டதால் இம் மறுப்புப் பொருளற்றது என்கிருர் ஆசிரியர். மேலும் ஆங்காங்கே த்வனியின் வகைகள், அவற்றின் வியஞ்சகங்கள் ஆகியவை கூறப்பட்டுள்ளன. ஆகவே வரையறுத்துக் கூற இயலாதது என்ற குற்றச்சாட்டிற்கு இடமில்லே. "'த்வனி' என்பது விரிந்த ஒரு பொருள். அதன் தன்மையை, முழுமையாகக் காணக்கூடிய பல்வேறு வகைகளிலே வடிவங்களிலே எடுத்துச் சொல்ல இயலாது என்பது அவர்களின் கருத்தானுல் அதை நான் ஏற்றுக்கொள்கிறேன். அது த்வனியின் பெருமை அளப்பரிது என்பதையே காட்டும்" என்று த்வனியை மறுத்துக் கூறியவர்களுக்கு பதில் கூறுகிருர் ஆனந்தவர்த்தனர்.

த்வனியின் தன்மையை அறிந்து கொள்ள முடியாது என்று கூறுவோருக்கு ஆனந்தவர்த்தனர் அளிக்கும் பதில்—

> शब्दार्थशासनज्ञानमात्रेणैव न वेद्यते ।
> वेद्यते स तु काव्यार्थतत्त्वज्ञैरेव केवलम् ॥ I, 7.

இலக்கணம், நிகண்டு முதலியவற்றின் துணேகொண்டு சொற்பொருளே வேண்டுமானுல் அறிந்து கொள்ளலாம். இது வாசக சப்தம், இது வாச்சியப் பொருள் என்ற அளவிலே நிற்பவர்களுக்கு, காவிய தத்துவமான த்வனிப் பொருளே மீண்டும் மீண்டும் பாவனேயில் தேக்கி அநுபவிக்க இயலாதவர்களுக்கு, 'த்வனி' என்ன என்பது எப்படிப் புரியும்? சங்கீதத்தை ஒருவன் உண்மையிலேயே அநுபவிக்க வேண்டுமானுல் ஸ, ரி, க, ம, ப, த, நி என்ற ஸ்வரங்களே மட்டும் அறிந்தால் போதாது. அவற்றை எங்தெந்த வகையில் சேர்த்தால் சுருதி, ராகம் முதலானவை எழுகின்றன, அவற்றை எப்படி ஒலித்தால் ரசம், பாவம் முதலானவற்றை எழுப்ப முடியும் என்று அறிந்து, பலமுறை பயின்று, கேட்டு, உள்ளம் பண்பட்டால்தான் நாத இன்பத்தைப் பெறமுடியும். அதுபோல் காவிய இன்பத்தைப் பெறுகின்றவனும் சாஹித்ய சாஸ்திர அறிவோடு பல காவியங்களேப் படித்தும் கேட்டும் பண்பட்ட சஹ்ருதயனுக இருக்கவேண்டும். அத்தகையோனுக்கு 'த்வனி' ஸ்வரூபம் புலனுகாமற்போகாது என்கிருர் ஆனந்தவர்த்தனர்.

மஹிமபட்டர் தன்னுடைய 'வியக்தி விவேகம்' என்ற நூலில் ஆனந்தவர்த்தனரின் த்வனிக் கொள்கையை வன்மையாகக் கண்டித்திருக்கிறார். த்வனியை அநுமானத்தின் வாயிலாகப் பெறலாம். வியஞ்சக வியங்கிய பாவம் என்பது தேவையில்லை. ஒரு சொல்லுக்கு இருக்கும் சக்தி, பிறர் கூறுகின்ற அபிதையால் பெறப்படும் வாச்சியப் பொருளையும், லக்ஷணையால் பெறப்படும் லக்ஷியப் பொருளையும், வியஞ்சனையால் பெறப்படும் வியங்கியப் பொருளையும் கொடுக்கவல்லது. ராமபாணத்திற்கு ஏழு மரங்களைத் துளைத்துச் செல்லும் சக்தி இருந்ததுபோலச் சொல்லுக்கும் இம் மூன்று பொருள்களையும் தரக்கூடிய ஒரே சக்தி இருக்கிறது— என்று கூறியவர் மஹிமபட்டர். ஆகவே த்வனி (வியங்கிய)ப் பொருளைப் பெறுவதற்கு வியஞ்சனை என்ற சக்தியைக் கற்பிதமாக ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டியதில்லை. அநுமானத்தினாலேயே அதைப் பெறலாம் என்றார். ஓர் எடுத்துக்காட்டைக் காண்போம்.

भ्रम धार्मिक विश्रब्धं सः शुनकोऽद्य मारितस्तेन ।
गोदावरीनदीकूललतागहनवासिना दृप्तसिंहेन ॥

ஒரு காதலி தன் காதலனைச் சோலைகள் சூழ்ந்த மக்கள் புழக்கமில்லாத ஒரு இடத்தில் சந்தித்து வந்தாள். அந்த இடத்திற்குத் தினந்தோறும் ஒரு துறவி வந்து தன் வழிபாட்டிற்கு வேண்டிய மலர்களையும் பத்திரங்களையும் பறித்தெடுத்துக்கொண்டு போனார். இச்செய்கையால் காதலனைச் சந்திப்பதற்கு இடையூறு ஏற்படுவதுடன் இலைகளும் மலர்களும் பறிக்கப்படுவதால் அவர்கள் சந்திக்கும் இடத்தின் அழகும் கெடுகிறது என்று அவள் கருதினாள். துறவியை 'வராதீர்' என்று சொல்லித் தடுப்பது உசிதமன்று. அவர் அந்தப் பக்கம் தலைகாட்டாமலும் இருக்கவேண்டும். அதற்கு ஒரு யுக்தி செய்தாள். அப்பகுதியிலே ஒரு நாய் வசித்து வந்தது. துறவி அதனிடம் அஞ்சி அதன் கண்ணில் படாமல் வந்து மலர் பறித்துச் செல்வது வழககம். காதலி துறவியைப் பார்த்து 'ஐயா, இங்கே ஒரு நாய் இருந்ததல்லவா? நேற்றுத்தான் இக்கோதாவரி நதிக் கரையிலுள்ள ஒரு புதரில் வாழும் கொடிய சிம்மம் வந்து அதைக் கொன்று போட்டு விட்டது. இனிமேல் நீங்கள் கவலையில்லாமல் இப்பகுதியில் வந்து போகலாம்' என்றாள். நாயைக் கண்டே அஞ்சிய துறவி அந்நாயைக் கொன்ற கொடிய சிம்மம் அருகிலுள்ள புதரில் வாழ்வதாகத் தெரிந்த பிறகு அந்தப் பக்கம் ஏன் தலை நீட்டப்போகிறார்? இங்கே கவியின் கூற்றில் 'இப்பகுதியில் உலவுங்கள்' என்ற சொற்

பொருள் வாச்சியமாகப் பெறப்பட்டாலும் சொல்லப்பட்ட சூழ் நிலையில் 'இப்பகுதிக்கு இனி வராதீர்கள்' என்ற எதிர்மறையான த்வனிப் பொருளை எளிதில் பெறுகிறோம் அல்லவா ?

மலையின் மீது புகையைக் கண்ட ஒருவன், அங்கே தீ இருக்கிறது என்பதை, முன்பே அவன் 'புகையிருக்குமிடமெல்லாம் தீ இருக்கும்' என்ற வியாப்தி ஞானத்தைப் பெற்றவன் ஆகையால், அனு மானத்தால் பெறுவதைப் பார்க்கிறோம். 'புகை' என்ற ஏதுவைக் கொண்டு 'தீ இருப்பதைச்' சாதிக்கிறான். அதுபோலவே வாச் யார்த்தத்தை ஏதுவாகக் கொண்டு வியங்கியார்த்தத்தைப் பெறலாம் என்றார் மஹிமபட்டர்.

மேலே காட்டப்பட்ட செய்யுளில் 'நாய் கொல்லப்பட்டது' என்ற செய்தி 'துறவி அங்கு உலாவுவதற்குக்' காரணமாக அமை கிறது என்பது வாச்சியத்தினின்றும் பெறப்படுகின்றது. முன்னையது சாதனம், பின்னையது சாத்யம். 'எந்த நாயைக்கண்டு துறவி அஞ்சி னாரோ அந்த நாயையே கொன்ற சிம்மம் அப்பகுதியில் வாழ்கிறது' என்ற வாச்சியப் பொருள் 'அப்பகுதியில் உலவாதீர்' என்பதைச் சாதிக்கும் ஏதுவாகும். இது போனறே த்வனிப் பொருளை அநு மானத்தாலே பெறலாம் எனறார் மஹிமபட்டர்.

ஏதுவிற்குப் பின்னர் சாத்யம் தோன்றும். காரண காரியங்களுக் கிடையே இடைவெளி இருப்பது போல இங்கும் முன்பின் எனற நிலைமை ஏற்படுகிறது. வியஞ்சகமும் வியங்கியமும் ரசத்வனியில் ஒரு சேரக் காணப்படுகின்றன என்று கொண்டு அநுமானக்கொள் கையைப் பின்பற்றும் மஹிமபட்டர் த்வனிக்கொள்கையை ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை.

அநுமானத்தின் வாயிலாக த்வனியைப் பெறலாம் என்ற மஹிம பட்டர் கொள்கையைப் பின் வந்தவர்கள் ஆதரிககவில்லை. அநுமா னத்தின் வழியே பெறும் அறிவில் சுவை இருக்கமுடியாது என்று கூறப்பட்டபோது மஹிமபட்டர் அதற்குப்பதில் கூறினார்—'புகையி னின்றும் தீயை அநுமானிக்கும்போது அந்த அநுமிதிஞானத்தில் சுவை இல்லாமற் போகலாம் ; ஆனால் ராமன், பீமன் போன்ற பாத்திரங்களையும் சோலை, போர்க்களம், மாலை, இரவு ஆகியவை போன்ற விபாவம், அநுபாவம் முதலானவற்றையும் தகக முறையில் கவிஞன் தரும்போது அவற்றிலிருந்து நாம் பெறுவது சாதாரண அநுமிதி அன்று 'காவியாநுமிதி'; அதில் சுவையைக் காணலாம்' என்றார்.

ஆனால் மற்றொரு முக்கியமான மறுப்பு த்வனிகாரர்களால் எழுப்பப்பட்டதென்ன வென்றால் அநுமானத்தில் ஒரு ஏதுவினின்றும் ஒரு சாத்யத்தைத்தான் பெறலாம் என்ற நியதி உண்டு. 'புகையினின்றும் தீயை அனுமானிக்கலாமே யொழிய அதற்கு மாறுபட்ட நீரை அனுமானிக்க முடியாது. கவி தரும் வாசக வாச்சியங்களிலிருந்தோ வென்றால் பல விதமான வியங்கியங்களைப் பெறலாம். 'சூரியன் அஸ்தமித்து விட்டது' என்ற உதாரணத்தைக் காண்க. மாறுபட்ட பொருளையும் த்வனியில் பெறலாம். காதலி துறவிக்குச் சொன்ன 'பிரம தார்மிக...' என்ற சுலோகத்தில் 'உலவுங்கள்' என்ற வாச்சியத்தினின்றும் 'உலவாதீர்கள்' என்ற மாறுபட்ட பொருள் வியங்கியமாவதைக் காண்க. 'பேசுகின்றவன், பேசப்படும் பொருளின் தன்மை, கேட்போரின் இயல்பு, காலம் முதலானவற்றால் த்வனிப்பொருள் வேறுவேறாகும்; அநுமிதியோ ஒன்றையே கூறும். த்வனிப்பொருள் வேறுபடும் விதத்தை விசுவநாதர் சாஹித்யதர்ப்பணத்தில் கூறுகிறார்.—

> बोद्धृ-स्वरूप-संख्या निमित्त-कार्य-प्रतीतिकालानां ।
> आश्रयविषयादीनां भेदात् भिन्नोऽभिधीयते व्यङ्ग्यः ॥ V. 2.

ஆகவே அநுமானப் பிரமாணத்தால் த்வனிப்பொருளைப் பெற இயலாது எனபது நிறுவப்பட்டது.

ஒரு வாக்கியத்தினின்றும் எப்படி நாம் பொருளைப் பெறுகிறோம் என்பதை மீமாம்சகர்கள் தாத்பர்ய சக்தி என்பதைக்கொணடு விளக்குவார்கள். பல சொற்களைக் கொணடது ஒரு வாககியம். வாககியத்திலுள்ள ஒவ்வொரு சொல்லினின்றும சஙகேதம் அலலது மரபினபடி அபிதா சகதியால ஒரு பொருளைப் பெறுகிறோம். தனித் தனியே பெறப்பட்ட சங்கேதப் பொருள்களினின்றும் மொத்தமாக நாம் பெறும் வாககியப்பொருள் வேறுபட்டது. வாககியததின் பொருள் தனிச்சொற் பொருள்களின வெறும் கூட்டுத்தொகை அல்ல. இந்த வேறுபட்ட வாககியப் பொருளைத் தருகின்ற சகதிக்குத் 'தாத்பாயசகதி' என்று பெயர். இதில் அடஙகியவை மூன்று: ஆகாங்க்ஷை (verbal expectancy), யோகயதை (congruity), சந்நிதி (proximity) என்பன. தததம் பொருளை அபிதையால் வெளிப்படுததிய சொறகள் (அபிஹிதா) ஒன்றோடொன்று தொடாபு கொள்ளுமபோது (அநவயம) பெறுகினற பொருள் வாகயாததம எனப்படும். இது 'அபிஹிதாநவய வாதம' என்று கூறப்படும. மீமாம்சகர்களுள் குமாரிலபட்டரைப் பினபற்றுவோர் இந்த முறையைக் கொள்வர். ஆனநதவர்ததனர் வாககியார்த்

தத்தைப் பெறுவதில் இக்கொள்கையை ஏற்றுக்கொண்டார். வாக்கியார்த்தத்தைப் பெற்ற பின்னர்ச் சொற்களின் தனிப் பொருள்கள் பின்னணிக்குப் போய்விடுகின்றன. இதே போல் வியங்கியார்த்தத்தைப் பெற்று ரசிக்கின்ற ஒருவன் தனித்தனி சொல்லின் பொருளை எண்ணிக்கொண்டிருக்கமாட்டான். சஹ்ருதயனாக இருக்கின்ற ஒருவன் வாச்யார்த்தத்தைப் பெற்ற மறுகணமே வியங்கியார்த்தத்தில் தோய்ந்து திளைக்கத் தொடங்குகிறான். அப்போது வாச்சியார்த்தம் மறைந்து விட்டதென்பதில்லை. பின்னணியில் இருந்துகொண்டு வியங்கியார்த்தத்தை நுகரும்படி செய்து கொண்டிருக்கிறது. இதை விளக்க வந்த த்வனிகாரர் சிறந்த உதாரணத்தைத் தருகிறார்.

இருளில் மறைந்திருக்கிற பொருள் விளக்கை ஏற்றிய உடனே கண்ணுக்குப் புலனாகிறது. பொருளைப் பார்க்குமளவும் விளக் கொளியும் இருந்து கொண்டே இருக்கிறது. அதுபோலக் கவி வாக்கியத்தினின்றும் பெறப்பட்ட வாச்சியப் பொருள் த்வனிப் பொருளைத் தந்து கொண்டிருந்தபோதிலும் அது பின்னணியில் இருந்துகொண்டு த்வனிப் பொருளில் நாம் சுவை காணும்படிச் செய்கிறது என்று கூறுகிறார்.

மேலே கூறப்பட்ட 'தாத்பர்யசக்தி' காவிய வாக்கியங்களினின்றும் வாச்சியப் பொருளைத் திரட்டிக் காண்பதற்கு உதவுவதே அல்லாமல் இதிலேயே 'வியஞ்சனாசக்தி'யை அடக்கி விடலாம் என்று கருதுவது பொருந்தாது. வாச்சியப் பொருளும் அதைக் கூறும் வாசக சப்தமும் வியங்கியப் பொருளைப் பயப்பதற்கு உதவுவதால், வாச்சியப்பொருளின்றி வியங்கியப்பொருள் இல்லையாதலால் வாச்சியப்பொருளும் அதை அறிவிக்கும் அபிதா சக்தியும் வியங்கியப்பொருளையும் வியஞ்சனா சக்தியையும் காட்டிலும் உயர்ந்தவை எனக் கொள்ளுதல் பொருந்தாது. அவை கருவிகள் என்ற அளவிற்கு முககியமானவையே யன்றிக் கவியின் கருத்தைப் பிரதிபலிக்கும் த்வனிப் பொருளுக்கே முக்கியத்துவம் உண்டு, அதுவே மேலான சுவை பயத்தலால். அப்படிச் சுவைதரும் வியங்கியப் பொருளைத் தாங்கியுள்ள வியஞ்சக சொற்களாலாகிய தீஞ்சுவைக் காவியங்களை இயற்றுகின்றவர்களே மகாகவிகள். ஏனையோர் செய்யுள் யாப்போரேயாவர்.

த்வனிப்பொருள்

சொல்லைப் பற்றியும் அதன் பொருளைப் பற்றியும் இவ்விரண்டிற்குமிடையே உள்ள தொடர்பு பற்றியும் நம் நாட்டில் மிகப்

பண்டைய காலத்திலேயே பலரும் ஆராய்ந்து தத்தம் கருத்துக்களைக் கூறியிருக்கின்றனர். அவர்களுள் மொழியிலக்கணக்காரர்களாகிய வையாகரணர் என்பாரும், வேத மந்திரங்களுக்கு உரை காண்பதில் நியாயங்களை வகுத்த மீமாம்சகர்களும், தருக்க நெறியைப் பின்பற்றிய நையாயிகர்களும் முக்கியமானவர்கள். ஒவ்வொரு சொல்லும் ஒரு பொருளை இயல்பாகத் தரும் சக்தியைப் பெற்றிருக்கின்றதென்று அனைவரும் கருதினர். அச்சக்திக்கு 'அபிதா' என்று பெயர். இதை ஆங்கிலத்தில் denotation என்று கூறலாம். 'பசு' என்ற சொல்லுக்கு இன்னது பொருள், 'மரம்' என்ற சொல்லுக்கு இன்னது பொருள் என்பதை வழி வழியாக வந்த 'மரபு' பற்றி ஒருவர் உணர்த்த நாம் உணர்ந்து கொள்கிறோம். இம்மரபை, 'சங்கேதம்' என்றும் 'சமயம்' என்றும் வடநூலார் சொல்வர். நையாயிகர்கள் இம்மரபு ஈசுவரனின் இச்சையால் முதன்முதல் நிர்ணயிக்கப்பட்டது என்று கொள்வர். சொல்லுக்கும் பொருளுக்கும் அனாதியே தொடர்புண்டு, ஆகவே பொருளை உணர்த்தும் சொல்லின் சக்தியும் அனாதியே என்று மீமாம்சகர், நையாயிகர் கருத்தை மறுத்துக் கூறுவர். சொல்லுக்கும் பொருளுக்கும் அனாதியே தொடர்புண்டு என்பதை வையாகரணர்களும் ஏற்றுக்கொண்டுள்ளனர். காளிதாசனும் ரகுவம்ச காவியத்தின் தொடக்கததில் அம்மையப்பருக்கு வணக்கம் கூறும்போது 'சொல்லும் பொருளும் போல் என்றும் இணைபிரியாதிருக்கும் பார்வதீ பரமேசுவரர்களை வணங்குகிறேன்' என்று கூறுகிறான்.

ஒரு சொல் ஒரு பொருளையோ, பண்பையோ, செயலையோ அல்லது குறியீட்டுப் பொருளையோ உணர்த்தும் என்பது மகா பாஷ்யகாரரான பதஞ்சலியால் கூறப்பட்டுள்ளது. 'பசு' என்ற சொல் ஒரு தனிப்பட்ட பசுவை உணர்த்துகின்றதா அல்லது என்றுமே அப்பொருளிலே தோய்ந்திருக்கும் 'பசுத்வம்' என்னும் பொதுத்தன்மையோடு கூடிய ஒரு பொருளை உணர்த்துகிறதா என்பதிலே கருத்து வேறுபாடு உண்டு. மீமாம்சகர் ஒரு சொல் 'கோத்வம்' போன்ற ஒரு பொதுத்தன்மையைத் தான் உணர்த்துகிறது என்பர். நையாயிகர் பொதுத்தன்மையோடு பொருந்திய பொருளை உணர்த்துகிறது என்பர். பர்த்ருஹரி போன்ற இலக்கணக்காரர்கள் 'கௌ' என்ற சொல் 'கோத்வம்' என்ற தன்மையின் வாயிலாகப் பொருளை உணர்த்துகிறது என்பர். இது ஜகந்நாத பண்டிதர், மம்மடர் போன்ற ஆலங்காரிகர்களுக்கும் உடன்பாடாகும்.

'கங்கையில் குளிக்கிறான்' என்று சொல்லும் போது 'கங்கை' என்ற சொல்லிற்குக் 'கங்கை நீரில்' என்ற நேர்ப் பொருள் கிடைக்

கிறது. இப்பொருள் அச்சொல்லுக்கு முக்கியமான பொருள். இதை வாச்சியப் பொருள் (வாச்யார்த்தம்) என்று கூறுவர். இப்பொருள் சொல்லிலுள்ள 'அபிதா' சக்தியால் கிடைக்கிறது. இச் சக்தியைக் கொண்ட சொல் 'சக்தம் (சக்தியை உடைய) பதம்' என்று சொல்லப்படும்.

'கங்கையில் குடிசை' என்று சொல்லும்போது மேலே சொன்ன பொருள் பொருந்தாது. ஏனெனில் கங்கை நீரில் குடிசை இருக்க முடியாது. முக்யார்த்தம் பாதிக்கப்படுகிறது. 'கங்கை நீருக்கும் குடிசைக்கும் இயைபு இல்லை. கவி கூறக் கருதிய கருத்து, 'கங்கை நீர்' என்ற முக்கியப் பொருளிலிருந்து கிடைக்கவில்லை. இயைபான பொருளைப் பெறவேண்டுமானால், அது முக்கியப் பொருளோடு தொடர்புள்ளதாக இருக்கவேண்டும். அது கவிஞன் கருதிய பொருளாகவும் இருக்கவேண்டும். கங்கையோடு தொடர்புடைய 'கங்கைக்கரை' என்ற பொருளை வைத்துப் பார்க்கும்போது 'கங்கையில் குடிசை' என்ற சொற்றொடரில் முன்பு காணப்பட்ட இயைபின்மை நீங்கிவிடுகின்றது. இப்பொருளே கவிதாத்பர்யத் திற்கு ஒத்ததாகவும் இருக்கிறது. இப்பொருளை 'லக்ஷ்யார்த்தம்' என்பர். இக்கருத்தைத் தரும் அதே 'கங்கை' என்ற சொல் 'லக்ஷக பதம்' என்று கூறப்படுகிறது. இப்பொருளைத் தரும் பத சக்திக்கு 'லக்ஷணை' (இலக்கணை) என்று பெயர். இப்படி வலிந்து பொருள் கொள்வதை விடக் 'கங்கைக் கரையில் குடிசை' என்றே சொல்லி விடலாமே, இலக்கணை என்பது இடையே எதற்காக என்ற ஐயம் எழலாம். இதற்கு ஒரு பயன் உண்டு. 'கங்கை' என்று சொன்னால்தான் கங்கை நீர் என்ற பொருளும் அதைச்சார்ந்த 'புனிதத்தன்மை' 'குளிர்ச்சி' முதலிய பொருள்களும் சுட்டப்பெறும். கவிதாத்பரியத்திற்கேற்பக் 'கங்கைக் கரை' என்ற பொருளையும் பெற முடிகிறது. இப்படிப் பெறப்படும் 'கங்கைக் கரை' என்ற பொருள் 'கங்கை நீர்' என்ற பொருளினின்றும் பெறப்படுகிற தெனினும், அப்பொருளுக்குரிய சொல்லின்மீது சக்தி ஏற்றப்பட்டு 'லாக்ஷணிக சப்தம்' என்று வழங்கப்படுகிறது. இது போலக் 'குசலன்' என்ற சொல்லிற்குத் 'தர்ப்பையை அறுப்பவன்' என்பது முக்கியப் பொருளென்றாலும், மரபு வழக்கில் (ரூடி) 'சமர்த்தன்' என்ற லக்ஷ்யார்த்தத்தைத் தருகின்றது. 'குசம்' என்ற சொல் தர்ப்பையையும் 'ல' என்ற பகுதி 'அறுத்தல் தொழிலைச் செய் கின்றவனையும்' முக்கியப் பொருளாகக் கொண்டுள்ளன. கூர் மையான பக்கங்களை உடைய தர்ப்பைப் புல்லைத் தனக்குக் காயம் ஏற்படாமல், அறுப்பதற்கு ஒரு சாமர்த்தியம் வேண்டும். ஆகவே

நாளடைவில் முக்கியப் பொருளையே மறந்து இடுகுறிப் பெயராகச் 'சமர்த்தன்' என்னும் பொருளில் இச்சொல்லை மக்கள் வழங்கி வருகின்றனர். மேலே கூறப்பட்ட கருத்துக்களைக் கீழ்வரும் மம்மட பட்டரின் காரிகையில் காணலாம்.

मुख्यार्थबाधे तद्योगे रूढितोऽथ प्रयोजनात् ।
अन्योऽर्थो लक्ष्यते यत्सा लक्षणाऽऽरोपिता क्रिया ॥

(காவ்யபிரகாசம், 2-9.)

'லக்ஷணை' என்பதைத் தமிழ் இலக்கண நூலார் ஆகுபெயர் என்பர். நன்னூலாசிரியரும் இதனை இலக்கணத்தை,

'பொருள்முத லாறோடு அளவைசொல் தானி
கருவி காரியம் கருத்த னாதியுள்
ஒன்றன் பெயரா னதற்கியை பிறிதைத்
தொன்முறை யுரைப்பன ஆகுபெயரே' (நன். பெயர். 290)

என்ற சூத்திரத்தில் கூறியுள்ளார்.

'மொழிகள் தொடருமிடத்து, ஒரு மொழியின் இயற்பொருள் அதனை முடிக்க வரும் மொழியின் பொருளோடு பொருத்தமில்லாமற் போகுமிடத்து அம் மொழியில் ஆக்கப்பொருள் கொள்ளப்படும். இவ்வாறு ஆக்கப்பொருள் கொள்ளப்படும் மொழிகளே ஆகுபெயர்களாம். ஒன்றன் பெயர் மற்றொன்றுக்கு ஆகுகிற பெயர் ஆகு பெயர்' என்பது இதன் பிண்டப்பொருள்.

'தாமரை போன்ற முகம்' என்று சொல்லும்போது, 'தாமரை' என்ற சொல் 'தாமரைக் கொடி' என்ற முக்கியப் பொருளை உணர்த்தியபோதிலும், அதனோடு தொடர்புள்ள 'தாமரை மலருக்கு' ஆயிற்று ஆகையால், இதைப் பொருளாகு பெயர் என்று கூறுவர். 'புவனம் ஏங்கிட மாரீசன் தோன்றினான்' என்று கம்பன் கூறும்போது 'புவனம்' என்ற இடப்பெயர் உலகத்திலுள்ள பிராணிகள் என்ற பொருளை இலக்கணையால் உணர்த்தியதால் இடவாகு பெயர் என்று கூறுவர். இவை போன்று 'திருவாசகம் படித்தான்' என்றபோது 'வாசகம்' என்னும் கருவியின் பெயர் அதற்கிடமான நூலுக்கானதால் 'கருவியாகு பெயர்' என்றும், 'பாவை வந்தாள்' என்றவிடத்து 'பாவை' என்னும் உவமானத்தின் பெயர் அது போன்ற பெண்ணுக்கு ஆயிற்றானதால் உவமையாகு பெயர் என்றெல்லாம் விரித்துக்கூறுவர், தமிழ் இலக்கணநூலாரும்.

இனிக் 'கங்கையில் குடிசை' என்னும் போது பெறப்படும் 'புனிதத்தன்மை, குளிர்ச்சி' முதலாய பொருள்களும் அபிதா சக்தி

யாலோ லக்ஷணு சக்தியாலோ கிடைக்கப்பெறுவதில்லை. மற்றொரு மூன்றாவது சக்தியாகிற வியஞ்சனை என்னும் சக்தியாலேதான் பெறப்படும் என்பது வடமொழி அணிநூலார் கருத்து. இப்படியொரு சக்தியை அதிகப்படியாக ஏன் ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டும்? ஒரு சிறந்த போர் வீரன் விடுகின்ற அம்பு கவசத்தைத் தாண்டி உடலையும் துளைத்துச் செல்வதுபோல் 'அபிதை' என்ற முதற் சக்தியாலேயே இதையும் பெற முடியாதோ என்னும் வையாகரணருக்கு விடை கூறும் வகையில் கங்கை என்ற சொல்லுக்குக் கங்கை நீரேயன்றிப் புனிதத்தன்மை முதலானவை சங்கேதப் பொருளாகா என்பர். 'லக்ஷணை'யால் இதைப் பெற இயலாதோ என்பாருக்கு, ஒரு லக்ஷியப் பொருளைத் தந்த பிறகு மற்றுமொரு லக்ஷியப் பொருளைத் தரும் சக்தி அதற்கில்லை என்பர். மேலும் முக்கியார்த்தத்துடன் ஒவ்வாமை தோன்றியவிடத்தில்தான் 'லக்ஷணை' தொழில் புரியும். 'கங்கை நீர்' என்பதற்கும் 'புனிதத்தன்மை' என்பதற்கும் ஒவ்வாமை என்பதில்லை. ஆகவே பிறிதொரு சக்தியை ஒப்புக்கொள்ளவேண்டும். அதற்குத்தான் 'வியஞ்சனை' என்று பெயர். இச்சக்தியை உடைய சொல்லுக்கு வியஞ்சக சப்தம் என்று பெயர். பெறப்படும் பொருளுக்கு 'வியங்கியார்த்தம்' அல்லது 'தொனிப்பொருள்' என்று பெயர். இதன் தன்மையை ஆனந்தவர்த்தனர் விளக்கியுள்ளார்.

प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वस्त्वस्ति वाणीषु महाकवीनाम् ।
यत्तत्प्रसिद्धावयवातिरिक्तं विभाति लावण्यमिवाङ्गनासु ॥ I, 4.

இத்தகைய தொனிப்பொருள் கொண்ட கவிதையே மேலான உத்தம காவியம் என்பது அலங்காரநூலோர் கொள்கை. பின் கண்ட சுலோகம் தொனிப்பொருளுக்கோர் எடுத்துக்காட்டு.

गच्छ गच्छसि चेत्कान्त पन्थानः सन्तु ते शिवाः ।
ममापि जन्म तत्रैव भूयाद्यत्र गतो भवान् ॥

நாயகியை விட்டு நாயகன் பிரிந்து நெடுந்தூரம் செல்ல வேண்டியிருக்கிறது. இருவரும் மனமொத்த காதலர்கள். நாயகியிடம் சென்று வரட்டுமா என்று கேட்கிறான் நாயகன். அவள் சொல்லும் பதில் இதுதான்—'ஆருயிர்க்காதல, செல்லவேண்டியிருந்தால் சென்று வாருங்கள். தங்கள் பயணம் முழுதும் மங்களமே யாகுக. தாங்கள் எந்த நாட்டிற்குச் செல்கின்றீர்களோ அங்கேயே எனக்கு மறுபிறப்பு ஏற்படுவதற்கு (ஆண்டவன்) அருள்வானாக'. இதுவே முக்கியப்பொருள். ஆனால் நாயகி கருதியதாகக் கவிஞன் உணர்த்த

விரும்புவது இதனின்றும் மாறுபட்டது. மறுபிறப்பு ஏற்பட்டும் என்று அவள் கூறுவதிலிருந்து நாயகன் பிரிந்த கணமே நாயகி உயிர் தரியாள். அத்தகைய முதிர்ந்த காதல் உடையவள் அவள் என்பதைக் கவிஞன் உய்த்துணரவைக்கிருன்.

பிரிவாற்ருமையால் தான் உயிர் துறக்க நேரிடுமாகையால் 'செல்லற்க' என்று நாயகனுக்குக் குறிப்பால் உணர்த்துகிருள். நாயகனுடைய நலத்தில் எந்நிலையிலும் நாட்டமுடையவள் ஆகையால் அவன் வேண்டுகோளை நேரிடையாக மறுத்துச் 'செல்லற்க' என்று சொல்லும் துணிவுடையவள் அல்லள், பண்பற்றவளும் அல்லள். இதே கருத்தை நாகரிகமற்ற நாயகியாக இருந்தால் தன்னலம் மீதூர, 'ஆருயிர்க் காதல, உம்பால் நான் மிகுந்த காதல் கொண்டவளாயிற்றே; ஆகவே செல்லாதீர்; செல்வீராகில் நான் உயிரை விட்டுவிடுவேன்' என்று சொல்லியிருப்பாள். கவிஞன் இப்படிச் சொல்லாமல் மேலே கூறப்பட்டுள்ளபடி தொனிப்பொருளை உள்ளடக்கிக் கவிதை நயத்துடன் சொல்லியிருப்பது எப்படி த்வனி காப்பியத்திற்கு எடுத்துக்காட்டாக இருக்கிறது என்பதைக் காண்கிரேம் அல்லவா? இங்கே த்வனிப் பொருளாய்ச் சுட்டப்படுபவை இரண்டு (1) நாயகன் வெளிநாடு செல்வதைத் தவிர்த்தல் பற்றிய வேண்டுகோளாகிய பொருள் (வஸ்து) (2) பிரிவாற்ருமையால் தோன்றும் முறுகிய காதல் உணர்வு (ரசம்). முன்னையதை 'வஸ்து த்வனி' என்றும் பின்னையதை, 'ரசத்வனி' என்றும் கூறுவர். இவற்றின் விரிவைப் பின்னர்க் காண்போம்.

மேலே கூறப்பட்ட சுலோகத்தில் அமைந்துள்ள சொல்லும் பொருளும் பிறிதொரு சுவையான பொருளைப் பெற்றுத் தருவதில் தங்களைக் கருவியாக்கிக்கொண்டு விடுகின்றன. அபிதா சக்தியால் உணர்த்தப்படும் முக்கியப் பொருளும் அப்பொருளைத் தரும் சொல்லும் பின்னணியில் இருந்துகொண்டு எந்த ஒரு பொருளைத் தொனிக்கும்படிச் செய்கின்றனவோ அந்தப் பிறிதொரு பொருள் தான் த்வனிப்பொருள் என்று ஆனந்தவர்த்தனர் இலக்கணம் வகுத்துள்ளார்.

यत्रार्थः शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीकृतस्वार्थौ ।

व्यङ्क्तः काव्यविशेषः स ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः ॥

(த்வன்யாலோகம், 1. 13)

யெஸ்பர்சன் கூறுகின்ற 'suggestion' என்பதோடு 'த்வனியை' ஒப்பிட்டுப் பார்க்கலாம். 'Suggestion is impression through suppression' என்பது அவரது சூத்திரம். இதை மேலே கூறிய

எடுத்துக்காட்டில் பொருத்திக் காண்க. பின்வரும் குறளிலும் அதனை யொத்த கருத்தைக் காணலாம்.

செல்லாமை யுண்டேல் எனக்குரை மற்றுநின்
வல்வரவு வாழ்வார்க் குரை (குறள், 1151)

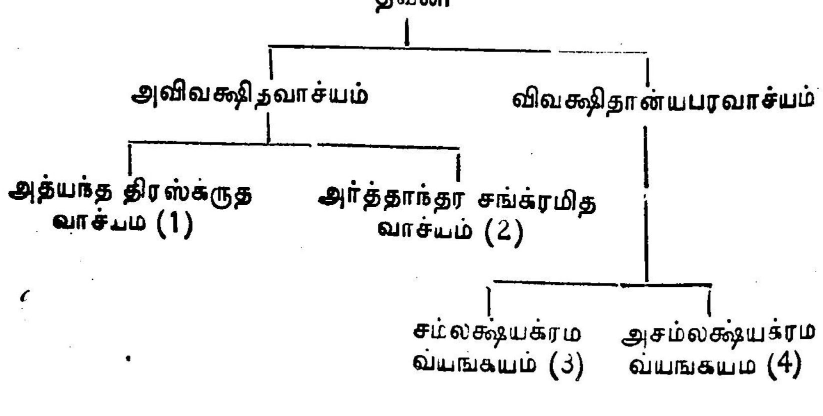
(இ-ள்.) காதலர் செல்லமாட்டார் என்றால் எனக்குக் கூறு; பிரிந்த காதலர் நீடித்து இருந்துவிடாமல் விரைந்து வந்து விடுவார் என்று சொல்வதாக இருநதால், பின்பு இங்கு உயிரோடு இருப்ப வருக்குச் சொல்.

இது தலைமகள் பிரிவாற்றாமையால் தலைமகனைப் பிரிந்து ஒரு கணமும் உயிர் தரியேன் என்ற (suggestion) கருத்தை உள்ளடக்கித் (suppression) தோழியிடம் கூறுகின்ற கூற்று. மேலே கண்ட உரை கேட்போர் உள்ளத்தில் ஒரு கிளர்ச்சியை (impression) ஏற்படுத்து வதைக் காணலாம்.

த்வனி வகைகள்

'தவனி' என்ற இச்சொல் ஐந்து வகையாகப் பொருள் கொள்ளப்படுகிறது. (1) முக்கிய (வாசசியப்) பொருளை அறவே விட்டு எச்சொற்கள் தொனிப் பொருளைத் தருகின்றனவோ அச் சொற்கள் (2) தன்னையே புறக்கணிததுக் கொண்டு தொனிப் பொருளைத் தருகின்ற வாச்சியப் பொருள் (3) வாச்சியப் பொருள் வேணடப்படாத தொனிப் பொருள் (4) வாச்சியப் பொருளைப் புறக்கணிக்கும் வியஞ்சனு சகதி (5) வாச்சியப் பொருள் புறக்கணிககப்படுகின்ற காவியம். இபபாகுபாடுகள் 'விவக்ஷிதான்யபரவாச்யத்வனி' (கருதி வேறொன்றினை நோககும் வாச்சியததொனி) என்பதற்கும் பொருநதும்.

இவற்றின் பாகுபாட்டைக் கீழ்க்கண்டவாறு காணலாம்.



முதலாவது அத்யந்த திரஸ்க்ருத வாச்யத்வனி: இவ்வகையில் முக்கியமான வாச்சியப்பொருள் அடியோடு கைவிடப்பட்டுத் தொனிபொருள் மேற்கொள்ளப்படுவதால் காவியம் அழகு பெறுகிறது. (எ-டு.)

रविसंक्रान्तसौभाग्यः तुषारावृतमण्डलः ।
निश्वासान्ध इवादर्शः चन्द्रमा न प्रकाशते ॥ (த்வன்யா. 2-உத்.)

பனிக்காலம் விடியற்காலை கதிரவன் உதயமாக இருக்கின்றான். மேற்கு வானத்திலுள்ள சந்திரனின் நிலவொளியை எழுகின்ற கதிரவனின் ஒளி மங்கச்செய்கிறது ஒளி மங்கிய சந்திரன், மூசசுக்காற்றுக் கண்ணாடியின் மீது படிவதால், பொருள்களைப் பிரதிபலிக்கும் ஒளியை இழந்த குருட்டுக் கண்ணாடிபோல் தோற்றமளிக்கிறது என்று கூறுகிறார் கவி வால்மீகி. குருட்டுத் தன்மை உயிருள்ள பொருள்களுக்குப் பொருந்துமேயன்றிச் சடப் பொருளான கண்ணாடிக்குப் பொருந்தாமையால் அப்பொருளை விடவேண்டி யிருக்கிறது. முக்கிய வாச்சியப் பொருளுககுத் தடை ஏற்பட்டுள்ளதால அச்சொல் 'பிறபொருளைப் பிரதிபலிக்கும் சக்தியற்றது' என்ற வாச்சியப் பொருளோடு தொடர்புடைய மற்றொரு பொருளை, இலக்கணை'ச் 'சக்தியால் தருகின்றது. அப்படியானால் 'குருடு' எனற சொல்லைக் கவிஞன் ஏன் பயன்படுத்த வேண்டும்? கண்ணாடி பிரதிபலிக்கும் தன்மையை அடியோடு இழநதுவிட்டதுபோலச் சந்திரன் ஒளியிழந்த நிலையில், அதனால் பயன் ஏதும் இல்லை என்பதை அழுததததுடன் சொல்ல எண்ணிய கவிஞன 'குருடு' என்ற பொருள் தரும் சொலலைப் பயன்படுத்தி யிருககிறான். அச்சொலலை அமைத்ததன் 'பயன்' இத் தொனிப் பொருளைப் பெறவேயாம்.

காதலியொருத்தி பிரிவாற்றாமையால் மனம் நொந்திருக்கிறாள். மாலை நேரம. வானததில கதிரோன் மறையப் போகிறான. முலலை மலர்கிறது. இருள் சூழ இருககிறது. காதலியின் உள்ளததிலும் ஒளி மங்கித் துககம் கவவ இருககிறது. இதைக் குறுநதொகை ஆசிரியர் குறிபபாக உணர்ததுகிறார்.

சுடர்செல் வானம் சேப்பப் படர்கூர்ந்து
எல்லுறு பொழுதின் முல்லை மலரும்
மாலை என்மனார் மயங்கி யோரே
குடுமிக் கோழி நெடுநகர் இயம்பும்
பெரும்புலர் விடியலும் மாலை
பகலும் மாலை துணையி லோர்க்கே. (குறுந்தொகை. 234)

டாக்டர் மு. வ. அவர்களின் கருத்துரையைக் கேட்போம்: 'வானத்தில் சுடர் சென்று மறைதல், உள்ளத்தின் ஒளி மங்குவது போன்ற நிலையை எடுத்துணர்த்த உதவுகின்றது. முல்லை மலர்தல், தலைவி முன்பெல்லாம் விரும்பிய விருப்பத்தையும் அதற்கு இயைந்த பழைய காதல் வாழ்க்கையையும் நினைந்து மாலையில் துயருறுதலை உணர்த்துகின்றது. உலகத்தாரை யெல்லாம் பொருட்படுத்தாத மனநிலையும் அவர்களின் சொற்களைப் பொருளற்றன என்று கருதும் மனநிலையும், 'மயங்கியோர்' என்ற தொடரால் உணர்த்தப்படுகின்றன. விடியலும் மாலை, பகலும் மாலை என்னும் சொற்களில் காதலியின் உள்ளக் குமுறல் வெளிப்படுகிறது.'

விடியற்காலையோ பகலோ மாலைநேரமாகாது. எனினும் இந்த முரண்பாட்டைக் கவி அமைத்திருப்பதிலிருந்து 'மாலை' என்னும் சொல் 'மாலை நேரம் காதலனைப் பிரிந்த காதலிக்குத் தரும் துன்பம்' என்ற இலக்கணைப் பொருளைக் கொண்டால் அதன் பயன் பிரிவில் நிகழும் காதற்பெருக்கு அல்லது விப்ரலம்ப சிருங்காரம் என்ற ரசத்வனி என்பது புலனாகும். இதை மேலும் வலியுறுத்துவனவாக அமைந்தவை 'முல்லை மலரும்' 'மயங்கியோரே' முதலிய சொற்கள்.

சில பாடல்களில் வாச்சியப் பொருளுக்குத் தடை இல்லாவிட்டாலும் பிறிதொரு பொருளைக் கொள்ளும்போதுதான் கவி கருதிய பொருள் முற்றுப் பெறுகிறது. அப்போதுதான் கவியின்பம் பிறக்கிறது. இது 'அர்த்தாந்தர சங்க்ரமிதவாச்யத்வனி' என்ற இரண்டாவது வகையைச் சார்ந்தது. எடுத்துக்காட்டாக—

> तदा जायन्ते गुणाः यदा ते सहृदयैर्गृह्यन्ते ।
> रविकिरणानुगृहीतानि भवन्ति कमलानि कमलानि ॥

(த்வன்யாலோகம் 2-உத்)

நல்ல உள்ளம் படைத்தவர்களால் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகின்ற போதுதான் சில இயல்புகள் குணங்கள் என்று போற்றப்படுகின்றன. எதுபோல வென்றால் கமலங்கள் கதிரவன் கிரணங்கள் பட்ட பிறகு தான் உண்மையிலேயே 'கமலங்கள்' என்று கருதத்தக்கவையாகின்றன. இங்கே 'கமலங்கள்' என்ற சொல் இரு முறை ஆளப்பட்டு வடிவத்தில் ஒத்திருந்தாலும் ஒன்று அகராதியில் உள்ள பொருளைக் குறிக்கும்; மற்றொன்று சிறப்பாக 'கமலம்' என்ற சொல்லால் உணர்த்தப்படும் 'எழில், மணம், புகழ் முதலான

அனைத்தையும் பெற்ற தாமரையைக் குறிக்கும். முன்னதன் பொருளை பொட்டி, ஆனால் அதனின்றும் முரணபடாமல் மேலும் சிறப்பியல்பு களைத் தாங்கி வருகின்றது, இரண்டாவது 'கமலம்' என்ற சொல். இங்கே நமக்குணர்த்தப்படும் தொனிப்பொருள், 'மேலோரால் பாராட்டப்படும்போதுதான் குணங்கள் உண்மையிலேயே குணங்கள் என்று ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியவையாகின்றன' என்பதாகும்.

மூன்றாவது வகை 'த்வனி'யை, 'சம்லக்ஷ்யக்ரம வியங் கியம்' என்பார்கள். ஒரு சில பாடல்களில் தொனிப்பொருள் படிப்படியாகவே நமக்குப் புலனாகின்றது. வாச்சியப்பொருளிலிருந்து வியங்கியப் பொருள் எப்படிப் பெறப்படுகின்றது என்பதை நாம் கிரமமாக உணர்கிறோம். ஆகவே அது இப்பெயர் பெறுகிறது. எடுத்துக்காட்டாக—

एवं वादिनि देवर्षौ पार्श्वे पितुरधोमुखी ।
लीलाकमलपत्राणि गणयामास पार्वती ॥

(குமாரசம்பவம், 6, 84.)

பரமசிவன் சார்பில் சப்தரிஷிகள் இமவானை நாடுகின்றார்கள். இமவான் மகளான பார்வதியைச் சிவபெருமானுக்கு மணம் முடித்து வைக்கவேண்டுமென இமவானிடத்தில் அவர்கள் வேண்டு கின்றார்கள். தந்தையின் பக்கத்திலே பார்வதி நிற்கின்றாள். அவள் நின்றுகொண்டிருந்த கூடத்தளத்திலே தாமரை மலரின் எழிலுருவம் பொறிக்கப்பட்டிருந்தது. அதில் எத்தனை இதழ்கள் இருக்கின்றன என்பதைப் பார்வதி கீழே நோக்கியவாறு எண்ணிக்கொண்டிருந் தாள். இது கவியின் சொற்பொருள்.

சப்தரிஷிகள் கலியாணப்பேச்சைப் பேச இவள் தாமரையிதழ்களை எண்ணிக்கொண்டிருப்பானேன்? உடனே நமக்குப் பொருள் விளங்க வில்லை. இதற்கு முந்திய பகுதிகளில் பார்வதி சிவபெருமானைக் கணவனாக அடைவதற்கு உறுதிபூண்டு தவம் செய்து கொண் டிருந்தாள் என்பதையும், அவளுடைய ஆழ்ந்த காதலைச் சோதிக்கும் வகையில் சிவபெருமான் பிரமசாரி வேடம் தாங்கி அவளுடன் வாதம் புரிந்தான் என்பதையும் அறிந்த பிறகு அவளுடைய காதலின் முதிர்வை நாம் உணர்கிறோம். அந்த நிகழ்ச்சிகளை நினைவு கூரும் போதுதான் இங்கே திருமணப்பேச்சை எடுத்ததும் சிவபெருமான் தனக்கு நாயகனாக வரும் வாய்ப்பு இருக்கிறது என்று எண்ணி உவகை பூக்க நாணம் குறுக்கிடத் தலைகுனிந்து தாமரை இதழ்களை

எண்ணுவாள் போல நிற்கிறாள் என்ற தொனிப்பொருள் கிடைக்கிறது. இங்கே நாணம் (லஜ்ஜை) என்ற உணர்வு (பாவம்) கிரமமாக முந்தைய வரலாற்றை உணர்ந்த பின்னர் எழுவதால் இதில் அடங்கிய த்வனி சம்லக்ஷ்யக்ரமவியங்கியமாயிற்று.

சிலப்பதிகாரம் வேனிற்காதையில் ஒரு காட்சி. விளையாட்டே வினையாயிற்று என்பதற்கேற்ப, மாதவியின் செயல்களையெல்லாம் நடிப்பென்று கருதிக் கோவலன் ஊடி ஒதுங்கியிருந்தபோது இளவேனிற்காலம் தொடங்கி விட்டது. மாதவி தன் செயலுக்கு வருந்திக் கோவலனுக்கு வசந்தமாலைமூலம் கடிதம் அனுப்புகின்றாள். இளவேனிற் காலத்தின் செழுமையும் பொலிவும் ஒருவரை விட்டு ஒருவர் பிரிந்திருக்கும் மனம் ஒருமித்த காதலர்க்கு மிகுந்த துயரத்தைத் தரும் என்பது உலக இயல்பு; கவி மரபும் ஆகும். இதை வருணிக்கிறார் இளங்கோவடிகள் :—

செந்தா மரைவிரியத் தேமாங் கொழுந்தொழுக
மைந்தார் அசோகம் மடலவிழக்—கொந்தார்
இளவேனில் வந்ததால் என்னுங்கொல் இன்று
வளவேனற் கண்ணி மனம். (சிலப். வேனிற்காதை)

இளவேனிற் பெரும்பொழுதில் இயற்கையின் எழிலை இயம்பிய இளங்கோவடிகள், 'இன்று வேல் போலும் அழகிய கண்களையுடைய மாதவியின் நெஞ்சம் எந்நிலையினது ஆதமோ யான் அறிகிலேன்' என்று வசந்தமாலை உள்ளம் புழுங்குவதைக் கூறுவதன் மூலம், மாதவியின் பிரிவாற்றாமைத் துயரத்தொடு அவளது ஆழ்ந்தகன்ற நுண்ணிய காதலையும் வார்த்தைகளால் ஏதும் கூறாது அக்காதலின் ஆழத்தையும் நுணுக்கத்தையும் பரப்பையும் உய்த்துணரவைத்து விட்டார் என்பதைக் காண்கிறோம். ஆனால் இதை நாம் முற்றும் உணரக் கோவலன் மாதவி காதல் எப்படி அரும்பி மலர்ந்தது என்பதைக் காப்பியத்தின் முற்பகுதியை நினைவு கூர்ந்தாலே விளங்கும் ஆகையால், இதனையும் 'சம்லக்ஷ்யக்ரமவியங்கியத்திற்கு' எடுத்துக் காட்டாகக் கொள்ளலாம்.

இனி நான்காவது வகையை 'அசம்லக்ஷ்யக்ரமவியங்கியம்' அல்லது 'தொடர்பறிய வியலாத் தொனி' என்று கூறுவர். பெரும்பாலும் ரசத்தை வியங்கியமாகக் கொள்ளும் பகுதிகள் எல்லாம் இவ்வகையைச் சார்ந்தவையே. இத்தகைய கவிதைகளில் நாம் பெறும் இன்பம் சொல்லில் வடித்துக்காட்ட இயலாத அனுபவ வாயிலாகப் பெறவேண்டிய உணர்வு. ஒரு எடுத்துக்காட்டைப் பார்ப்போம்.

कृतककुपितैः बाष्पाम्भोभिः सदैन्यविलोकितैः
वनमपि गता यस्य प्रीत्या धृतापि तथाम्बया ।
नवजलधरश्यामाः पश्यन् दिशो भवतीं विना
कठिनहृदयो जीवत्येव प्रिये तव प्रियः ॥

ராமாப்யுதய காவியத்தில் வருகின்ற இச் சுலோகம், சீதை ராவணனால் கடத்திச்செல்லப்பட்ட பின் ஏற்பட்ட பிரிவாற்றாமை யால் ராமனுக்கு ஏற்பட்ட துயரம் மாரிக்காலத் தொடக்கத்தில் தாங்கொணாமல் இருந்தது என்பதை வருணிக்கிறது. தன் தாயாரால் காட்டுக்குச் செல்லவேண்டாம் என்று தடை செய்யப் பட்டபோதும், கண்ணீர் மல்கத் தன் பரிதாப நிலையைக் காட்டும் பொய்க்கோபத்தை வெளிப்படுத்தும் பார்வைகளால் அத்தடை யையும் மீறித் தன்மீது கொண்ட ஆராக் காதலால் கொடிய கானகத் திற்குப் பின் தொடர்ந்தாள் சீதை. இதை நினைவுகூர்ந்து சீதையை மானசிகமாகப் 'பிரியமுடையவளே!' என்று விளித்து 'நீருண்ட புதுமேகத்தைக் கண்டும், நீ இல்லாத நிலையிலும் கன்மனம் படைத்த உன் காதலனாகிய நான் உயிர்வாழத்தான் செய்கின்றேன்' என்று தன்னையே ராமன் இகழ்ந்து கூறுவதாக அமைந்துள்ளது இச் சுலோகம். 'தாயாரின் வேண்டுகோளை ஏற்க மறுத்தாள்' என்பதன் மூலம் சீதையின் ஆழமான காதல் உணர்த்தப்படுகிறது. ராமன் சீதையைப் 'பிரியமுடையவளே' என்ற விளிப்பதன் மூலமும் தன்னையே நொந்துகொள்வதன் மூலமும் அவனுடைய 'ஆழ்ந்த காதலும்' உணர்த்தப்படுகிறது. ராமனுடைய காதலுக்குக் காரண மான (ஆலம்பன விபாவம்) சீதை உடன் இல்லாமையால் புதுமேகத் தின் தோற்றம் அவனுக்குத் துயரம் விளைவிக்கிறது. இத் துயரம் காதலின் நெகிழ்ச்சியை மிகுதிப்படுத்துவதால் இங்கே 'விப்ரலம்ப சிருங்காரம்' அல்லது 'பிரிவிற்காதல்' தொனிப்பொருளாகுமெனக் கொள்வர். தன்னைக் 'கடின இதயம் படைத்தவன்' என்று கூறிக் கொள்வதில் அவனிடத்தே அக்கணம் தோன்றிய 'தைன்யம்' என்ற சஞ்சாரி பாவமும் புலனாகின்றது.

இப் பாடலில் விபாவம், (ஆலம்பனம், உத்தீபனம்) சஞ்சாரி பாவம், ஸ்தாயிபாவம் ஆகியவை அனைத்தும் உணர்த்தப்படுவதால் விரைவிலேயே 'சிருங்கார ரசத்வனி' வியங்கியப் பொருளாகக் கிடைத்துவிடுகிறது. விபாவம் முதலானவை உணர்த்தப்பட்ட பின்னரே 'ரசத்வனி' பெறப்படுகின்றபோதிலும் இதில் உள்ள முன் பின் கிரமத்தை நாம் எளிதில் உணரமுடியாத வகையில் வெகு

விரைவாகவே இத்தொனிப்பொருள் கிடைத்துவிடுவதால் இதை 'அசம்லக்ஷ்யக்ரமவியங்கியத்வனி' என்று கூறுவர்.

பிரிவினால் துயருறும் ஒரு தலைவி என்றென்றும் தலைவனை நினைந்து அவனிடம் ஓடிப்போகிற நெஞ்சைப் பார்த்துக் கூறுகிறாள். "நெஞ்சே! நீ நினைத்த மாத்திரத்தில் பல காத தூரத்தில் இருக்கும் என் தலைவனைச் சரேலெனக் கடிதிற் சென்று அகக் கண்ணால் கண்டு களிக்கிறாய். உன்னைப் போலவே எனக்கு உரித்தான இக்கண்களும் தலைவனைக் காணத் துடிக்கின்றன. ஆனால் அதற்கு வேண்டிய சக்தி அவற்றிடம் இல்லை. உன்னுடன் அவற்றையும் அருள் கூர்ந்து அழைத்துச்செல். இல்லையேல் இக்கண்கள் என்னை 'எம் தலைவரைக் காட்டு, காட்டு' என்று நச்சரித்து என்னைத் தின்றுவிடும்' என்று வேண்டுகிறாள். திருவள்ளுவர் இத்தலைவியின் ஆராக்காதலைத் 'தின்னும்' என்ற சொல்லால் சிறப்பாகக் குறிப்பிடு கிறார். இக்காதலுக்குச் சார்பு காரணமாக (ஆலம்பன விபாவம்) இருக்கும் 'அவர்' இங்கே சுட்டப்படுகிறார். தலைவியின் 'விஷாதம்' (துயரம்) என்ற சஞ்சாரிபாவம் பிரிவினால் விளைந்துள்ளதைப் பார்க் கிறோம். ஆகவே இதையும் அசம்லக்ஷ்யக்ரமவியங்கியத்வனிக்கு எடுத்துக்காட்டாகக் கொள்ளலாம். இக் கருத்தடங்கிய குறள்:—

கண்ணும் கொளச்சேறி, நெஞ்சே, இவைஎன்னைத்
தின்னும் அவர்க்காணல் உற்று. (குறள், 1244)

த்வனி காவியத்தை இரண்டு பெரும் பிரிவுகளாகக் காண்ப துண்டு. இது த்வனிப்பொருளை நாம் பெறும் கிரமத்தை ஒட்டியது. வாச்சியப் பொருளுக்குப் பின்னரே வியங்கியப் பொருள் பெறப்படு கிறதென்ற போதிலும் சில இடங்களில் முன்பின் கிரமம் புலப்படும், சில இடங்களில் புலப்படாது.

ரசம், பாவம், ரசாபாசம், பாவாபாசம் முதலான உணர்வு பற்றிய த்வனியில் இந்தக் கிரமம் புலப்படுவதில்லை. வஸ்து (காவியக்கருப் பொருள் முதலானவை), அலங்காரம் (அணிகள்) பற்றிய த்வனியில் கிரமத்தை நாம் உணரலாம். முன்னையதை அசம்லக்ஷ்யக்ரம வியங்கியம் என்றும் பின்னையதை சம்லக்ஷ்யக்ரம வியங்கியம் என்றும் கூறுவர்.

முன்பே கூறப்பட்டுள்ள எடுத்துக்காட்டுகளில் ரசம், பாவம் பற்றிய த்வனிகளைக் கண்டோம். தவறான இடத்தில் 'ரதி' ஏற்பட் டுள்ளதாகக் கவி கூறுமிடத்தில் அதை 'ரசாபாசம்' எனபார்கள்.

ராவணன் சீதையிடம் கொண்ட தகாத காதலை 'ரசாபாசம்' என்பர். 'ரசத்தைப் போன்றது' என்ற பொருளில் ரசம்+ஆபாசம் (ஆபாசம்=ஒன்றைப் போன்றது) ரசாபாசம் என்று வழங்குவதா யிற்று. த்வன்யாலோகத்தில் ராவணனுடைய தகாத காதல் எடுத்துக்காட்டாகத் தரப்பட்டுள்ளது.

दूराकर्षणमोहमन्त्र इव मे तन्नाम्नि याते श्रुतिम् ।
चेतः कालकलामपि प्रकुरुते नावस्थितिं तां विना ॥

அவளுடைய (சீதையுடைய) பெயர் என் காதில் விழுந்ததும் தூரத்தி லிருந்தே வசீகரிக்கும் மோகமந்திரம் போல, அவள் பிரிவினால் என் னுடைய உள்ளம் கணப்பொழுதுகூட அமைதி பெறவில்லையே' என்று புழுங்குகிறான் ராவணன்.

ராவணனிடத்தில் உள்ள ரதிக்குச் சீதை ஆலம்பன விபாவமாக (காரணமாக), அவளுடைய பெயரைக் கேட்டல் உத்தீபன விபாவமாக, அமைதியின்மை அநுபாவமாகக் கொண்டு இங்கே ஏற்படுகின்ற ரசம் 'ரசத்தின் அநுகரணம்' (ரசத்தைப் போன்றது) என்று கொள்ளப்பட்டு 'ரசாபாசத்வனி' எனப்படுகிறது.

தொல்காப்பியர் கூறும் 'கைக்கிளைக் குறிப்பை' இங்கே ஒரு வாறு பொருத்திக் காணலாம். அகத்திணையியல் 50-ஆம் சூத்தி ரத்தின் உரை கீழே தரப்பட்டுள்ளது—

'காமக்குறிப்பிற்கு அமைதியில்லாத இளமைப் பிராயத்தாள் ஒருத்தி கண்ணே, ஒரு தலைவன் 'இவள் எனக்கு மனைக்கிழத்தி யாகக் கோடல் வேண்டும்' எனக் கருதி மருந்து பிறிதில்லாப் பெருந் துயரெய்தித் தனது நன்மையும் அவளது தீமையும் என்கின்ற இரண்டு கூற்றான் மிகப் பெருக்கிய சொற்களைத் தன்னோடும் அவளோடும் கூட்டிச் சொல்லி, அச் சொல்லுதற்கு எதிர்மொழி பெறாதே பின்னும் தானே சொல்லி இன்புறுதல் பொருந்தித் தோன்றும் கைக்கிளைக்குறிப்பு.'

இதே போன்று பற்றற்ற ஞானியிடம் சோகம் மிகுந்திருப்பதாக வருணித்தால் கருணரசாபாசம், தந்தையிடம் குரோதத்தைக் காட்டும் புதல்வனை வருணித்தால் ரௌத்ராபாசம், மகாவீரனிடம் பயம் மிகுந்துள்ளதாக வருணித்தால் பயானகாபாசம் என்று தகாத விபாவத்தைக்கொண்டு ரசாபாசம் என்று அவை கருதப்படுகின்றன.

பார்வதியின் திருமணப்பேச்சை ஏழு ரிஷிகளும் இமவானிடம் துவக்கியபோது பார்வதி வெட்கப்பட்டாள் என்று முன்னர் கூறப் பட்ட எடுத்துக்காட்டில் 'லஜ்ஜா பாவத்வனியை'ப் பார்த்தோம்.

வியபிசாரி பாவங்கள் தகாத பொருளேயோ, விபாவத்தையோ, ஆசிரயத்தையோ பற்றியவையாக இருந்தால் அவை 'பாவா பாசங்கள்' எனப்படும்.

'குருகுலவாசம் செய்து பல ஆண்டுகள் வித்தையை ஒருவன் பயின்றான். அது முடிந்த பின்னர் ஊருக்குத் திரும்பினான். நெடுங் காலம் அவனுடன் குலாவிய வித்தை நன்றிகெட்டு அவனைப் புறக் கணித்து விட்டதாம். குருகுலவாசத்தின்போது ஓரிரு முறைகளே காணநேர்ந்த தன் குருவின் மகளிடத்தில் இவனுக்கு ஏற்பட்ட காதல் உணர்வு நன்றிப்பெருக்குடன் இவன் உள்ளத்தை இடை விடாது பற்றிக்கொண்டிருக்கிறதாம்'.

இதில் ஸ்மிருதி (காதலுக்குக் காரணமாக இருந்த குருவின் புதல்வியை நினைவு கூர்தல்) என்னும் பாவம் த்வனியாக இருந் தாலும், தகாத ஒருவரைப் பற்றி நினைவுகூர்தல் இங்குக் கவியால் குறிப்பால் உணர்த்தப்பட்டதால் இது ஸ்மரண பாவாபாசத்திற்கு எடுத்துக்காட்டு என்று கொள்ளப்படுகிறது.

கவிகள் இந்த பாவங்களை வருணிக்கும்போது ஒரு பாவம் தோன்றுவதாகவோ, ஒன்று மற்றொரு பாவத்தோடு ஒத்த நிலையில் கூடுவதாகவோ, ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பாவங்கள் கலந்து வருவ தாகவோ, பாவம் ஒடுங்குவதாகவோ வருணிக்கக்கூடும். இவற்றை முறையே பாவோதயம், பாவசந்தி, பாவசபளதை, பாவசாந்தி என்று கூறுவர்.

பாவசந்திக்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டைக் காண்போம்.

'यौवनोद्गमनितान्तशङ्किताः शीलशौर्यबलकान्तिलोभिताः ।
सङ्कुचन्ति विकसन्ति राघवे जानकीनयननीरजश्रियः ॥'

(ரசகங்காதரம், பக். 381)

'மிதிலையில் சீதை ராமனை முதன் முதலாகப் பார்க்கிறாள். ஒரு புறம் கட்டிளங்காளையாகிற ராமனைக் காணும்போது, யுவதியாக இருக்கும் நிலையால 'நாணம்'. நாணத்தினால கண்ணிமைகள் மூடிக்கொள் கின்றன; எனினும் ராமனுடைய ஒழுக்கம், வீரம், பலம், காந்தி இவை அவள் உள்ளத்தைச் சுண்டி இழுக்கும்போது கண்ணிமைகள் தாமே திறந்து கொள்கின்றன. ஜானகியின் கண்களாகிற தாமரைகள் ஒரே சமயத்தில் மலரவும் கூம்பவும் செய்கின்றனவாம்.

இங்கே லஜ்ஜை (நாணம்) ஔத்சுக்யம் (ஆவல்) என்ற இரண்டு பாவங்களும் ஒத்த பலம் பொருந்தியவையாய் இருப்பதால் பாவ சந்திக்கு எடுத்துக்காட்டாகிறது.

ஒரு காவியத்தில் ரசமானது பிறிதொரு பொருளையோ அலங்காரத்தையோ அழகுபட எடுத்துக்காட்டப் பயன்பட்டால் அதை 'ரசவதலங்காரம்' என்று கூறுவர். இதேபோல் பாவம் அங்கமாகக் கூறப்படுவதுண்டு. இதை ருத்ரடர் முதலானோர் 'பிரேயஸ்' என்ற அலங்காரமாகக் கொண்டனர்.

ஒரு அரசனால் எதிரி மன்னன் கொல்லப்பட்டு விட்டான். கொல்லப்பட்ட மன்னனின் மனைவி நிலையைக் கவி வருணிக்கிறான். "கனவில் அணிகளை இழந்து அவல நிலையில் அல்லலுறும் அவள் முன் தோன்றுகிறான், அம்மன்னன் சிரித்தமுகத்துடன. 'உமக்கு என்ன அப்படி வெளி நாட்டிற்குச் செல்லவேண்டுமென்பதில் ஆவம்? யார் உம்மை நம் நாட்டினின்றும் வெளியேற்றியது? வெகு நாட்கள் கழித்து வந்துவிட்டீர். இனி நான் உம்மை விடப்போவதில்லை' என்று கூறியவள் கனவினின்றும் விழித்துப் பார்க்கிறாள்; உண்மை நிலையை உணர்கிறாள்; அழுது புலம்புகிறாள".

இங்கே கருணரசத்தைப் பார்க்கிறோம். இவ்வவலச்சுவை திறம்பட வருணிக்கப்பட்டபோதிலும் கவியின் கருத்துத் தன் மன்னன் பகைவர்களை வெட்டி வீழ்த்திய வீரத்தைப் புகழ்வதையே கொண்டதாகையால், இது கவிக்குத் தன் புரவலன்பால் உள்ள பக்தியைச் சுட்டுகிறது. இந்த 'பக்தியை' வியங்கியமாகக் கொண்டிருப்பதால், கருணரசமே பக்திபாவத்திற்கு அலங்காரமாகிவிடுகிறது. ஆகவே இது ரசவதலங்காரம் என்ற பிரிவின்பாற்படுவதாயிற்று.

இறைவனிடத்தில் பக்தனுக்கு ஏற்படுகின்ற உணர்வைப் பக்தி பாவம என்பார்கள். இதை முககியமாக அமைததுக கவிதை புனையப்பட்டாலும் அக்கவிதை 'பிரேயஸ்' என்ற அலஙகாரமாகவே கொள்ளப்படும.

தண்டி காவ்யாதர்சத்தில் தரும் எடுத்துக்காட்டு :—

'சந்திரன், சூரியன், காற்று, பூமி, ஆகாயம், அக்கினி, நீர், இயமானன் என்று அஷ்டமூர்த்தியாகவும் அவற்றைக் கடந்தும் இருக்கின்ற தேவதேவரை யாஙகள் காணபது எளிதாமோ? அப்படியிருந்தும் தாஙகள் காட்சி தந்தது தங்கள் பெருங்கருணையினு

லன்றோ' என்று ராஜவர்மா என்ற அரசன் தனது மகிழ்ச்சியை வெளியிடுகிறான்.

த்வனிகாவியத்தின் மற்றொரு வகைப் பிரிவு

த்வனிகாவியத்தைப் படைக்கின்ற கவிஞன் சில சந்தர்ப்பங்களில் மாறுபட்ட பொருள்களைத் தருகின்றவாறு சொற்களைத் தேர்ந்து அமைப்பான். அந்த வியங்கியத்தில் 'சொல்' முக்கிய பங்கை ஏற்கும்போது அதை 'சப்தசக்தி மூல த்வனி' என்று ஆலங்காரிகர் கூறுவர். எடுத்துக்காட்டாக தவன்யாலோக ஆசிரியர் கூறும் சுலோகத்தைக் காண்போம்.

सर्वैकशरणमक्षयमधीशमीशं धियां हरिं कृष्णम् ।
चतुरात्मानं निष्क्रियमरिमथनं नमत चक्रधरम् ॥

ஆசிரியர் தன் இஷ்டதேவதையான கிருஷ்ணனைப் போற்றுகிறார். 'அவன் எல்லோருக்கும் ஒப்பற்ற புகலிடமானவன். அழிவற்றவன் மேலான ஈசன். அறிஞர்களுக்கெல்லாம் தலைவன். ஹரி என்றும் கிருஷ்ணன் என்றும் அழைக்கப்படுபவன். பராக்கிரமம் பொருந்தியவன். தனக்கெனச் செயல் எதுவும் இல்லாதவன். எதிரிகளை அழித்தவன். சக்கரம் ஏந்தியவன்.'

இதுவே வாச்சியப் பொருளாகக் கொள்ளப்பட்டாலும் கவிஞன் தேர்ந்தெடுத்துள்ள சொற்கள் முரண்பட்ட கருத்துக்களைத் தெரிவிப்பனவாக உள்ளமையால் 'விரோதாலங்காரம்' த்வனிக்கு விஷயமாக இங்கே கொள்ளப்படுகிறது.

'சரணம்' 'க்ஷயம்' என்ற சொற்கள் 'வீடு' என்ற பொருள் கொண்டவை. அப்பொருளைக் கொண்டால 'ஏகசரணன = வீட்டை உடையவன, 'அக்ஷயன' = வீடற்றவன' என்ற முரண்பட்ட கருத்துக்கள் தோன்றுகின்றன. இதேபோல 'அதீசன (அ + தீ + ஈசன) = அறிவில்லாதவன்', 'தியாம் ஈசன் = அறிவுள்ளோருக்கெல்லாம் உரியவன்' என்ற முரண்; 'ஹரி = கபிலவர்ணம், கிருஷ்ணன் = கருப்பு வர்ணம்' என்ற முரண்; 'சதுராத்மா = பராக்ரமம் பொருந்தியவன்', 'நிஷ்க்ரியன் = செயலற்றவன' என்ற முரண; 'அரிமதனன் = (சக்கரக்கால்களை உடைய) சக்கரத்தை அழிப்பவன்,' 'சக்ரதரன்' = சக்கரத்தை ஏந்தியிருப்பவன்' என்று முரண. இந்த விரோத (முரண) அணி, எடுத்தாண்டுள்ள சொற்றி

றத்தால் கிடைப்பதால் இதை 'சப்தசக்திமூலத்வனி' என்று கூறுவர்.

மேலே காட்டப்பட்டுள்ள சுலோகத்தில் குறிப்பிட்ட சொற்களைக் கொண்டே த்வனி அமைந்திருப்பதைப் போலல்லாது பொருளின் அடிப்படையில த்வனி அமையப்பெற்றால் அதை 'அர்த்த சக்திமூலத்வனி' என்றழைப்பர். முன்பு காட்டப்பட்டுள்ள பார்வதியின 'லஜ்ஜா பாவ த்வனி' பற்றிய சுலோகம் போன்றவை இதற்கு எடுத்துக்காட்டுகளாக அமையும்.

இரு பொருளைத் தருகின்ற காரணத்தால் த்வனியைத் தோற்றுவிக்கும் சப்தங்களையே முக்கியமாகக் கொண்ட ஒரு பகுதியும், அது அல்லாமல், கூறப்பட்டுள்ள பொருளினின்றும் த்வனி தோற்றுவிக்கப்படும் பகுதியும் இணைந்து ஒரே இடத்தில் காணப்பட்டால் அதை 'உபயசக்திமூலத்வனி' என்றழைப்பர். எடுத்துக்காட்டாக ஆந்திரமன்னனான பிரதாபருத்ரனை வருணிக்கும் வித்யாநாதர்,

> विजितारिपुरो मूर्तौ विलसत्सर्वमङ्गलः ।
> राजमौलिरसौ भाति रुद्रदेवो जगत्पतिः ॥

(பிரதாபருத்ரீயம், காவ்யபிரகரணம். சு. 14.)

என்று கூறுகிறார். இதன் பொருள், 'உலகத்தலைவனான (பிரதாப) ருத்ரதேவன் மாற்றாரின் புரங்களை வென்றவன, எல்லா மங்கள லக்ஷணங்களையும் கொண்ட சரீரத்தை உடையவன், அரசர்களுக்கெலலாம் தலையானவன்' என்பதாகும். 'விஜிதாரிபுரன்' என்பதால் 'முப்புரம் வென்ற' ருத்ரன் என்ற பொருளும கிடைக்கிறது. 'விஜிதாரி' என்பதற்கு பதில் 'ஜிதசத்ரு' என்ற மாற்றுச்சொல்லை அமைத்தாலும் 'முப்புரம் வென்றவன்' என்ற பொருள் கிடைப்பதால் இங்கே அர்த்தசக்திமூலத்வனி. 'விலஸத் ஸர்வ மங்கல:' என்ற சொற்றொடரில 'ஸர்வமங்கல' என்ற சொல்லை எடுத்து விட்டால் 'எல்லா மங்களங்களோடும் பொருந்திய' என்பதோடு 'அம்பிகை பாகன்' என்ற பொருள் கிடைக்காது. ஆகவே சப்தத்தின் முக்கியத்துவம் கருதி இங்கே சப்தசக்திமூலத்வனி. 'ராஜமௌலி' என்ற சொல்லிலும் 'ராஜ' என்பதற்கு பதில் 'சந்திர' என்றமைத்தால் 'மதிசூடும் பெருமான்' என்ற பொருள் கிடைக்குமே யன்றி 'அரசர்களுக்கெல்லாம் தலைவன்' என்று பிரதாபருத்ர மன்னனுக்குப் பொருந்துமாறு பொருளைப் பெறவியலாது. ஆகவே இங்கும சப்த சக்தி மூலத்வனியே. கவிஞன் அமைத்துள்ள சொற்பொருள்களி

லிருந்து இங்கே பேசப்படுகின்ற கருத்தாக பிரதாபருத்ர தேவனுடைய வருணனையே அமைவதாயினும், 'முப்புரம் எரித்தவன், மங்கை யொருபங்கன், பிறைசூடி' என்ற வேறு பொருள்களும் கிடைப்பதால், பிரதாபருத்ரனை உருத்திரக் கடவுளோடு ஒப்பிடுதல் கவிஞன் கருத் தாகிறது. 'உவமை அலங்காரத்வனியை' உபய (சொறபொருள்) சக்திமூலத்வனி என்ற வகையில் இங்கே காண்கிறோம்.

மேலே கூறப்பட்ட அர்த்தசக்திமூல த்வனி நான்கு வகை களாகப் பிரிக்கப்படுவதுண்டு.

(1) கவிஞன் தருகின்ற (வியஞ்சகமான) பொருளினின்றும் மற்றொரு பொருள் வியங்கியமாகக் கிடைப்பது. இது வஸ்துவி னின்றும் பெறப்படும் வஸ்துத்வனி.

(2) வியஞ்சகமான பொருளினின்றும் அலங்காரம் வியங்கிய மாகக் கிடைப்பது. இது வஸ்துவினின்றும் பெறப்படும் அலங்கார த்வனி.

(3) வியஞ்சகமான அலங்காரத்தினின்றும் மற்றொரு அலங் காரம் வியங்கியமாகக் கிடைப்பது. இது அலங்காரத்தினின்றும் பெறப்படும் அலங்காரத்வனி.

(4) வியஞ்சகமான அலங்காரத்தினின்றும் பொருள் வியங்கியமாகக் கிடைப்பது. இது அலங்காரத்தினின்றும் பெறப் படும் வஸ்துத்வனி.

முன்பே கூறப்பட்டுள்ள எடுத்துக்காட்டுகளில் இப்பிரிவுகளின் தன்மையை உணரமுடியும். மேலும் ஒன்றிரண்டைக் காண்போம்.

சிலப்பதிகாரத்தில் கோவலன் கண்ணகி திருமணம் முடிந்து குடிபுகுந்தபோது கோவலன் கண்ணகியை நோக்கிக் கூறும் உரை களில் இளங்கோவின் கவிதை நயத்தைக் காண்கிறோம்.

இயல்பாகவே அழகுமிக்க கண்ணகிக்கு அணிகளைத் தோழியர் பூட்டவும் மெல்லியலாளான அவளுடைய முகத்தில் வியர்வை அரும்புகின்றது.

'திங்கள் முத்தரும்பவும் சிறுகிடை வருந்தவும்
இங்கிவை அணிந்தனர் என்னுற்றனர் கொல்'

(மனையறம், 71–72)

என்று கண்ணகியின் முகத்தைச் சந்திரனாகவும், முகத்தில் தோன்றிய வியர்வைத்துளிகளை முத்துக்களாகவும் ஆசிரியர் உருவகிக்கிறார். சந்திரனில் முத்துக்களைக் காண இயலாது; முயலைத்தான் காண்பதாகச் சிலர் சொல்வார்கள்! இதில் அதிசய வணியையும் காணலாம். அரும்புதல் என்னும் மலருக்குரிய தொழிலை முத்துக்கு ஏற்றும் போது ஒட்டணி என்னும் சமாசோக்தி யணியின் சாயலைக் காண்கிறோம். இவ்வணிகளைக் கவிஞன் அமைத்து அவன் கூறக் கருதிய பொருள் (வஸ்து) 'கண்ணகி பூட்டப்படுகின்ற அணிகளைப் பெற இயலாத மென்மையும் அழகும் வாய்ந்தவள்' என்பதாகும். இங்கே அலங்காரம் வியஞ்சகமாக இருந்து வஸ்துத்வனியைத் தோற்றுவிக்கிறது.

கவி கூறுகின்ற ஒரு பொருள் மற்றொரு பொருளை வியங்கிய மாகத் தரும்போது முன் கூறிய மற்றொரு வஸ்துத்வனியைப் பார்க் கின்றோம். இந்த 'த்வனி'யைத் தொல்காப்பியர் கூறும் 'இறைச்சி' யுடன் ஒப்பு நோக்கலாம்.

இறைச்சிதானே பொருட்புறத்ததுவே' (தொல், பொருளியல் 229) (இ-ள்) இறைச்சிதானே-கருப் பொருட்கு நேயந்தான்; பொருட்புறத்ததுவே—கூறவேண்டுவதோர் பொருளின் புறத்தே புலப்பட்டு அதற்கு உபகாரப்படும் பொருள் தன்மை உடையதாம்.'

பாட்டில் வரும் நேரான கருத்தைவிடக் குறிப்புப் பொருளை மறைத்துப் புலப்படுத்துதலை 'இறைச்சி' என்று கொண்டனர்.

குறிஞ்சிக் கலியில் ஒரு பகுதி. தலைவியும் தோழியும் உரை யாடுகின்றனர். தலைவி கூறுகின்றாள், 'தான் உரைத்த சூளுரையைக் காப்பாற்றாமல் பொய்த்த தலைவனின் மலையா இது! இங்கே மழை பெய்து அருவிகள் வீழ்ந்த வண்ணம் இருக் கின்றனவே.' என்கிறாள். 'இது என்ன வியப்போ' என்று அவள் கருதுகின்றாள். இதுவே இறைச்சிப் பொருளாகும்.

> *இலங்கும் அருவித்து இலங்கும் அருவித்தே*
> *வானின் இலங்கும் அருவித்தே. தானுற்ற*
> *சூள்பேணான் பொய்த்தான் மலை.'* (குறிஞ்சிக்கலி 5, 18-20.)

வியஞ்சகம்

அசம்லக்ஷ்யக்ரம வியங்கியத்தில் ரசம், பாவம், முதலியவை பெரும்பாலும் த்வனிப் பொருளாக அமைந்திருப்பதைப் பார்க்கிறோம்.

இந்த த்வனியை (வியங்கியத்தை)த் தோற்றுவிக்கும் வகையில் எழுத்து (வர்ணம்), சொல், வாக்கியம், சங்கடனை (சமாசங்கள் கொண்ட வாக்கியத் தொடர்), பிரபந்தம் (நூல்) ஆகியவை எப்படி வியஞ்சகங்களாக அமையக்கூடும் என்பதை த்வனிகாரர் எடுத்துக் காட்டுகிறார்.

முன்பே எடுத்துக்காட்டியுள்ள 'நவோச்சலித......' என்று தொடங்கும் அசுவத்தாமனின் குரோதம் நிரம்பிய சொற்களில் அந்த ரசம் எப்படித் தோன்றுகிறது என்பதைக் கண்டோம். அதில் அமைந்துள்ள 'ச்ச, ர்வ, த்வ, ர்த, ப்த, ஸ்க' முதலான வர்ணங்கள் (ஒலிகள்) குரோதத்தை வெளிப்படுத்துவதற்கேற்றனவாயுள்ளன.

போப் என்னும் ஆங்கிலக் கவி கூறியுள்ள இதையொட்டிய கருத்தைக் காண்பது இங்கே பொருந்தும்.

It is not enough no *harshness* gives offence,
The sound must seem an echo of the sense.
Soft is the strain when zephyr *gently* blows,
And the *smooth* stream in *smooth*er numbers flows;
But when loud *surges lash* the sounding *shore*,
The *hoarse rough verse* should like a *torrent roar*.
Hear how Timotheus varied lays surprise,
And bid alternate passions fall and rise.

—Essay on Criticism.
(quoted by Dr. V. Raghavan in 'An Introduction to Indian Poetics', p. 113.)

மாலை நேரம் வந்த போது தலைமகள் இரங்குகிறாள். இதைத் திருவள்ளுவர் தரும் ஒரு குறளில் சிறப்பாகக் காண்கிறோம்.

'மாலையோ அல்லை, மணந்தார் உயிருண்ணும்
வேலை நீ வாழி, பொழுது. (குறள் 1221.)

(இ-ள்) 'ஓ பொழுதே! மாலைக்காலமா நீ? இல்லை. காதலரை மணந்த மகளிரின உயிரைக் குடிக்கும் ஊழிக்காலம். நீ வாழ்வாயாக!

'நீ கெட்டொழிவாயாக' என்று உள்ளம் குமுறிக் கூறவேண்டியவள் 'வாழி' என்று சொல்வதாக அமைத்திருக்கிறார் ஆசிரியர். தலைமகளது துயரத்தின் உச்சிக்கட்டத்தில் விரக்தி நிலையில் இருந்த அவளுடைய உள்ளம் நொந்து நலிந்த நிலையை 'வாழி' என்ற ஒரு சொல் சிறப்பாக 'வியஞ்சகமாக' நின்று உணர்த்துமாறு அமைந்திருப்பதைப் பார்க்கிறோம்.

முன்னர் அசம்லக்ஷ்யக்ரம வியங்கியத்திற்கு ராமாப்யுதய காவியத்திலுள்ள 'க்ருதக குபிதை:' என்று தொடங்கும் சுலோகம் உதாரணமாகக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. அவ் வாக்கியம் முழுமையுமே எப்படி 'விப்ரலம்ப சிருங்காரத்திற்கு' வியஞ்சகமாக இருக்கிறது எனபதைக் கண்டோம்.

நீண்ட சொற்றொடர் (சமாசப்), குறுகிய சொற்றொடர், இடைப் பட்ட நிலையில் உளள சொறறொடர், ஆகியவற்றுடன் கூடிய வாக்கியங்களின் தொகுப்பைச் 'சங்கடனை' என்று கூறுவர் நீண்ட சமாசங்களைக் கொண்ட வாக்கிய அமைப்பை, உள்ளததை உருகச் செய்யும் காதற் பிரிவு, சோகம் ஆகியவற்றை உணர்த்தக் கருதும் போது பயன்படுத்துதல் கூடாது.

ரௌத்ரம் போன்ற ரசத்தை உணர்த்த வேண்டிய இடத்தில் மத்தியம சமாசங்களையோ நீண்ட சமாசங்களையோ கொண்ட சொற்றொடர்களை அமைக்கலாம். எத்தகைய 'சங்கடனை'யானுலும் அதில 'பொருள் தெளிவு' எனப்படும் 'பிரசாத'குணம் இன்றியமை யாது வேண்டத்தக்கது. சிருங்காரம் போன்ற மென்மையான ரசங்களில 'மாதுர்ய' குணமும், 'ரௌத்ரம்' போன்ற வன்மை யான ரசங்களில 'ஓஜஸ்' குணமும், பொதுவாக எதிர்பார்க்கப் படுவதேயானுலும், 'பிரசாதகுணம்' (பொருள் தெளிவு) எல்லா ரசங்களிலும இன்றியமையாது அமைதல வேண்டும். இல்லை யெனில ரசானுபவம தடைபபடும். சமாசங்களின மிகையோ குறைவோ அந்தந்தப் பாததிரததிற்கேறபவும், உணர்ததப்படும் ரசத்திறகேறபவும் அமைதல வேண்டும். நீண்ட சமாசங்கள்தான் 'ரௌதரத்தை' வெளிப்படுத்த உதவுவன என்ற நியதி இல்லை. சிறு சொற்களாக இருந்தாலும் அவை வெடிபபுற வெளிவநது உள்ளக கொதிப்பைக காட்டுவனவாக இருந்தால அவையும் அநத 'ரௌதரத்தை' உணர்ததுவதறகு ஏறற வியஞ்சகமாகக் கொளளப் படும். 'யோ ய: சஸ்தரம பிபர்ததி...' என்று முனனர் கொடுக்கப் பட்டுள்ள வேணீசம்ஹார சுலோகததில் சொறகள் சிறிய தொடர் களாக இருந்தாலும், அசுவததாமனின் சொற்களில 'ரௌதரம்' வெடித்து வருவதைக் காண்கிறோம். இங்குள்ள 'சங்கடனை' ஏற்ற முறையில் வியஞ்சகமாக அமைந்துளளதைப் பார்க்கிறோம்.

ஒரு பிரபந்தம் (நூல்) ரசத்தைத் திறம்பட உணர்த்தும் வியஞ்சகமாக இருகக வேண்டுமானுல், கதையின பிரிவுகள், உட் பிரிவுகள் ஆகியவை ஒனறோடொன்று இயைபுடையனவாகக்

கட்டுக் கோப்புடன் அமைக்கப்படுதல் வேண்டும். எந்த ரசத்தை, எந்த பாவத்தை எந்த இடத்தில் எந்த அளவிற்குக் கூட்டியும் குறைத்தும் வருணிக்க வேண்டுமோ அப்படிச் செயதல் வேண்டும். எந்த ரசத்தை முக்கியமாக வளர்த்துக் கொண்டு செல்ல வேண்டும், அதற்குகந்தவாறு ஏனைய ரசங்களை அங்கங்களாக எப்படி எப்போது பொருத்த வேண்டும் என்பதில் கவிஞன சிந்தித்து நூலை ஆக்கவேண்டும். பாத்திரங்களைப் படைக்கும் போதும் மானிட பாத்திரங்கள், தேவலோக பாத்திரங்கள், மாந்தரிலும் பல் வேறு நிலைகளில் இருப்பவர்கள், அவரவர்க்கேற்ற உரையாடல்கள் இவற்றை யெல்லாம் 'ஔசித்ய விதிககு' ஒத்தவாறு அமைத்தால் தான் ரசானுபவம் ஏற்படும். இல்லையேல் அதற்கு பங்கம்தான் ஏற்படும். ரசானுபவத்தின் ரகசியம், காவியத்தில் அமைக்கப்படும் பொருள், பாத்திரம், ரசபாவங்கள் ஆகியவை ஏற்ற முறையிலே அமைக்கப்பட்டுள்ளனவா என்பதையே பொருத்துள்ளது. இதைத் தான் த்வன்யாலோக ஆசிரியர் கூறுகின்றார்—

अनौचित्यादृते नान्यद्रसभङ्गस्य कारणम् ।
प्रसिद्धौचित्यबन्धस्तु रसस्योपनिषत्परा ॥

(த்வன்யா, 3-உத்)

காவியப்பாகுபாடு

காவியத்தை உத்தமகாவியம், மத்யம காவியம், அதம காவியம் என மூன்று வகையாகக் கொள்வர் மம்மடர் முதலான சாகித்ய சாஸ்திரக்காரர்கள்.

உத்தமகாவியத்தில் சொல்லும் பொருளும் சமத்காரம் பொருந்திய முககிய பொருளைத் தெரிவிப்பதறகு உறுதுணையாக நிற்பன. இப்படி முக்கிய பொருளைத் தெரிவிப்பதனைபது ஆனநத வர்த்தனர் முதலானோரால் 'அபிவ்யகதி' எனறு சொலலப்படும். அப்படி உணர்த்தப்பட்ட பொருள்தான வியஙகியப பொருள எனறு கொளளப்படுறகிது. இததகைய வியங்கியப் பொருளைக கொணட காவியததை த்வனி காவியம் அல்லது உததம காவியம் என்பார்கள்.

इदमुत्तमम् अतिशयिनि व्यङ्ग्ये वाच्यात् ध्वनिर्बुधैः कथितः ।

(காவ்யப்ரகாசம், I. 4)

என்பது உத்தம(த்வனி) காவியத்திற்கு மம்மடர் தரும் இலக்கணம்.

ஆனந்தவர்த்தனரும் மேலே குறிப்பிட்ட இலக்கணத்தைப் பின்வரும் காரிகையில் கூறுகிறார்.

यत्रार्थः शब्दो वा तमर्थं उपसर्जनीकृतस्वार्थौ ।
व्यङ्क्तः काव्यविशेषः स ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः ॥

(த்வங் I. 13)

இப்படி உணர்த்தப்படும் வியங்கியப் பொருள் மிகவும் மறைவாகவோ மிகவும் வெளிப்படையாகவோ இருக்கக கூடாது. இதை ஜகந்நாத பண்டிதர் உததமோத்தம காவியம் என்பார்.

இதற்கு அவர் தரும் உதாரணம்—

शयिते सविधेऽप्यनीश्वरा सफलीकर्तुमहो मनोरथान् ।
दयिता दयिताननाम्बुजं दरमीलन्नयना निरीक्षते ॥

'நாயகி நாயகனருகில் இருக்கிறாள். இருந்தும் தன் எண்ணங்களை நிறைவேற்றிக்கொள்ளவியலாத நிலையிலிருக்கிறாள்; பாவம்! நாயகனின் எழில்முகத்தைச் சிறிது மூடிய கண்களால் பார்க்கிறாள்.'

இங்கே நாயகன் ஆலம்பன விபாவம்; அருகிலிருக்கை என்பது உத்தீபன விபாவம்; ஓரக்கண்ணால் பார்த்தல் அநுபாவம்; நாணம், ஔத்சுக்யம் (ஆவல்) ஆகியவை வியபிசாரி பாவங்கள். இவற்றின் சேர்க்கையால் நிகழ்வது 'ரதி' என்ற ஸ்தாயிபாவத்தின் வெளியீடு (அபிவ்யக்தி). இச்சுலோகத்தைப் படிப்பவருள்ளத்தில் கவிஞன் தந்துள்ள வாச்சியப் பொருளினின்று உள்ளீடாகக் குறிப்பாக உணர்த்தப்பட்ட 'ரதி' ஒரு கிளர்ச்சியை உண்டுபண்ணுகிறது. அந்த ரதியோடு ஒன்றுகிறபோது உலகியலுக்கப்பாற்பட்ட கலப்பற்ற தூய பொதுத் தன்மை பொருந்திய ரசானுபவம் ஏற்படுகிறது. இது மிக விரைவிலேயே ஏற்படுகிறது. இதில் சொல்லும் பொருளும் ரதிக்கு ஏற்ற எளிய இனிய உயரிய வகையில் அமைந்து த்வனிப் பொருளைத் தருவதில் துணை செய்வன ஆகையால் இது உத்தம காவியம் அல்லது த்வனி காவியம் எனப்படும்:

திருவள்ளுவர் ஒரு காட்சியை நம்முன் கொண்டுவந்து நிறுத்துகிறார்.

கணவன் ஒருவன் தும்மினான். தும்மலுக்கு மாற்றாக அவன் மனைவி, 'நீங்கள் பல்லாண்டு வாழவேண்டும்' என்று மரபுப்படி

வாழ்த்திவிட்டு உடனே அதை மறுத்தாளாம். காரணம் அன்புடையவர் நினைத்தால் தும்மல் வரும் என்ற நம்பிக்கை அன்றும் இருந்தது. வேறு யாரோ ஒருத்தி அவரை நினைத்திருக்க வேண்டும் என்று கருதி 'யாரை நினைத்துத் தும்மினீர்?' என்று சொல்லி அழுதாள்.

வழுத்தினாள் தும்மினேன் ஆக அழித்தழுதாள்
யாருள்ளித் தும்மினீர் என்று. (குறள், 1317)

நாயகனுக்கு மீண்டும் தும்மல் வந்ததாம். தும்மினால் மீண்டும் அவள் அழுவாளே என்று பரிவுடன் எண்ணி அத்தும்மலை அடக்கிக் கொண்டான். அப்படி அடக்குவதைக் கண்டுவிட்ட அவள் 'உங்கள் அன்புக்குரிய ஒருத்தி நினைப்பதை எனக்குத் தெரியாமலிருக்க மறைக்கப்பார்க்கிறீர்களோ' என்று சொல்லி ஊடலுற்று அழுதாள். தும்மலை அடக்குவதைக் கண்டதும் அழுகை பீரிட்டுக்கொண்டு வந்தது. அழுகையை முன்னே கூறி, அவள் சொன்னதை நயமுறப் பின்னே அமைத்துள்ளார் ஆசிரியர்.

தும்முச் செறுப்ப அழுதாள் நுமருள்ளல்
எம்மை மறைத்திரோ என்று. (குறள், 1318)

இங்கும் நாயகன் விபாவம் (ஆலம்பனம்). வழுத்துதல், அழுதல், பொறுமையால் வெடிப்புறப் பேசுதல் ஆகிய நாயகியின் செயல்களும், தும்மலை அடக்கல் என்ற நாயகனின் செயலும் அநுபாவங்கள். இவை நமக்கு வாச்சியப் பொருளாகக் கிடைக்கவும் குறிப்புப் பொருளாக அவர்களுக்கிடையே நிலவும் ஆழ்ந்த காதல் பெறப்படுகிறது.

ஜகந்நாத பண்டிதர் கூறும் இரண்டாவது வகையான உத்தம காவியம் 'குணீபூத வியங்கியம்' என்றும் வழங்கப்படும். இதை மம்மடர் 'மத்யம காவியம்' என்பார். வேறொரு வியங்கியத்திற்கோ வாச்சியத்திற்கோ அடங்கி நிற்கும் வியங்கியம் குணீபூதம் என்று சொல்லப்படும். இதிலும் சமத்காரம் அல்லது அழகு இருக்கும். ஜகந்நாத பண்டிதர் தரும் உதாரணம் வருமாறு—

राघवविरहज्वाला-सन्तापितसह्यशैलशिखरेषु ।
शिशिरे सुखं शयानाः कपयः कुप्यन्ति पवनतनयाय ॥

(ரசகங்காதரம், பக். 69)

'ராகவனுடைய விரகத்தீயால் வெப்பம் பொருந்திய சஹ்ய மலைக்குன்றுகளில் குளிர்காலத்தில் சுகமாக உறங்கிக்கொண்டிருந்த குரங்குகள் அநுமனை நோக்கிக் கோபமுற்றன'.

நல்ல குளிர்காலம். சாதாரணமாக எல்லோருக்கும் வெட வெடக்கும். குரங்குகளுக்கும் அவை வசித்து வந்த அந்த சஹ்ய மலைக்குன்றுகளில் அப்படித்தான் இருந்தது. ராமனை விட்டுச் சீதை பிரிந்தாள். அக்கணம் முதல் அக்குன்றுகளின் அருகில் வசித்த ராமனிடமிருந்து விரகத்தீ அக்குன்றுகள் முழுதும் பரவின. குளிரில் நடுங்கிக்கொண்டிருந்த குரங்குகளுக்குக் குளிர் விட்டது. சுகமாகத் தூங்கின. இலங்கையினின்றும் திரும்பிய அநுமன் 'கண்டேன் சீதையை' என்று ராமனிடம் சொன்னான். ராமனுடைய உள்ளமும் உடலும் உடனே குளிர்ந்தன. குன்றுகளில் மீண்டும் குளிர். குரங்கு களுக்கு இவ்வளவிற்கும் காரணமாக இருந்த அநுமன் மீது ஏன் கோபம் வராது ?

அநுமன் எல்லோருடைய மதிப்பிற்கும் மரியாதைக்கும் உரியவன். வானரங்களுக்கு அவனிடமிருந்த பயபக்திகுச் சொல்லவா வேண்டும்? இது என்ன புதிராக இருக்கிறதே என்று எண்ணுகிறோம். இதற்கு விடை காண முனையும்போது ஜானகி நலத்தை அநுமன் ராமனுக்கு உணர்த்திய செய்தி பொருத்தமாக அமைகிறது. 'ராம விரகசந்தாபம் போக்கப்பட்டது' என்ற செய்தி த்வனிப்பொருளாகக் கிடைக்கிறது. ஆனால் கவி வாச்சியப் பொருளாகக் கூறிய பாங்கிலேதான் நாம் மேலான சுவையை உணர்கிறோம். அச் சுவைக்கு இவ்வியங்கியம் விளக்கம் தருவதாக அமைந்ததால் இது குணீபூதவியங்கியம் எனப்படுகின்றது. வியங்கியத்திற்குள்ள அழகு இருக்கத்தான் இருக்கிறதென்றாலும் வாச்சியத்திற்கு உபகாரமாக இருப்பதால் ஜகந்நாத பண்டிதர் கூறுகின்றபடி 'விதி வசத்தால் வேலைக்காரியாக மாறினாலும் அரசியாக இருந்த ஒருத்திக்கு இயல்பாக இருக்கும் எழில் மறையாது போல' வியங் கியத்திற்குரிய எழில், குன்றிய நிலையிலும் தோன்றவே செய்கிறது.

ராமன் மிதிலையில் சிவபெருமான் வில்லை எடுத்து முறித்ததைக் கம்பன் சொல்லுகிற முறையைப் பார்ப்போம்:

தடுத்திமை யாமல் இருந்தவர், தாளின்
மடுத்ததும் நாண்நுதி வைத்ததும் நோக்கார்
கடுப்பினில் யாரும் அறிந்திலர்; கையில்
எடுத்தது கண்டனர், இற்றது கேட்டார்.

(கம்பரா. பாலகா. 782)

இங்கே ராமனுடைய 'பல வீரம்' (தோளாற்றல் பற்றிய பெருமிதம்) வியங்கியமாகக் கிடைத்தபோதும் ராமனுடைய இச்செயலை அழகுற வாச்சியப்பொருளிலே அமைத்த விதத்தில் இது குணீபூத வியங்கியம் என்ற வகையைச் சார்ந்ததாகிறது.

ஜகந்நாத பண்டிதர் கூறுகின்ற மூன்றாவது வகைக் காவியம் **மத்யமகாவியம்** எனப்படும். இதில் வியங்கியச் சிறப்புச் சிறிதளவேயாகும். வாச்சிய சமத்காரம் மிகுதியாக இருந்து வியங்கிய சமத்காரத்தைத் தன்னுள்ளே அடக்கிக்கொண்டு விடுகிறது.

ஜகந்நாதர் தருகின்ற உதாரணத்தைப் பார்ப்போம்.

' तनयमैनाकगवेषणलम्बीकृतजलधिजठरप्रविष्टहिमगिरिभुजायमानाया भगवत्याः भागीरथ्याः सखी ।

யமுனையின் தோழியான தெய்வீக கங்கையானவள் இமவானின் நீண்டகரம். இந்நீண்ட கரம் வங்கக்கடலின் ஆழத்தைத் துழாவுகிறது. ஏன் தெரியுமா? கங்கையெனும் கரத்தால் ஆழ்கடலில் பதுங்கியிருக்கும் தன் தனயனைத் தேடுகிறான் இமவான். இங்கே கங்கை கைக்கு உவமிக்கப்படுவதிலும், இயல்பான கங்கையின் கடற்சங்கமம் மைநாகத்தைத் தேடுவதற்கோ என்று உத்பிரேக்ஷையைப் பயன்படுத்துவதிலுமே இக்காவியத்தின் சிறப்பு அமைந்திருப்பதைப் பார்க்கிறோம். இக்காவியப் பகுதியில் கங்கையின் வெண்மையும் பாதாளம் வரை செல்லும் ஆழமும் த்வனிப் பொருளாகக் கொள்ளக்கூடுமெனினும் எளிதில் புலப்படுவதாகவோ காவியத்திற்கு அழகூட்டுவதாகவோ இருக்கவில்லை. உத்பிரேக்ஷையின் அழகில் இது அமுழ்ந்தி விடுகிறது ஆகவே இது மத்யமகாவியமெனப்படுகிறது.

கிழக்கே ஒரு வெண்மேகம், கீழக்கடலில் உள்ள நீரை முகந்து கொள்கிறது. வானத்தையே கருமையாக்கும் வண்ணம் கருமேகமாக மாறி மேற்கே செல்கிறது. இம்மேகம் கம்மியர் செப்புப் பாத்திரத்தை அனலிலிட்டுத் தட்டி உருட்டி உருவாக்கும்போது பறக்கின்ற தீப்பொறிகள் போல மின்னி, மழை பொழிந்துவிட்டுத் தெற்கு நோக்கிச் செல்கிறது. தென்திசைப் பூமியைக் குளிர்விக்க. இங்கே காதலரைப் பிரிந்த காதலி ஒருத்தி. அவ்வெழிலி (மேகம்) போன்றே இவள் நெஞ்சமும் இவளைத் தவிக்கவிட்டுக் காதலர் இருக்கும் திக்கு நோக்கிச் சென்றுவிட்டது. தன்னந்தனிமையான இவளுக்குப் பாதுகாப்பாக இங்கே இருப்பது இவள் உடல் ஒன்று

தான். பக்கத்து நாட்டரசன் படையெடுப்புக்கஞ்சி நகர மக்களெல்லாம் நகரத்தை விட்டுப் பயந்தோடவும், ஓரே ஒரு வீரன் நகரக் காவல் புரிவான் போல இவளுடைய உடல் ஒன்றே இவளுக்குக் காவலாக இருக்க, மக்கள் இல்லாத நகரம் போல அவலநிலைக்கு ஆளாகியுள்ளாள் இவள்.

தனிமகனார் இயற்றிய அப்பாடல் இதோ—

'குணகடல் முகந்து குடக்குஏர்பு இருளி,
மண்திணி ஞாலம் விளங்கக் கம்மியர்
செம்புசொரி பானையின் மின்னி, எவ்வாயும்
தன்தொழில் வாய்த்த இன்குரல் எழிலி
தென்புல மருங்கில் சென்றற் றாங்கு
நெஞ்சம் அவர்வயின் சென்றென, ஈண்டொழிந்து
உண்டல் அளிததென் உடம்பே—விறற்போர்
வெஞ்சின வேந்தன் பகையலைக் கலங்கி
வாழ்வோர் போகிய பேர்ஊர்ப்
பாழ்காத் திருந்த தனிமகன் போன்றே." (நற்றிணை, 153)

இப்பாடலிலுள்ள உவமை, தற்குறிப்பேற்றம் (உத்பிரேட்சை) முதலியவை மிகவும் சுவை பயப்பனவாக இருக்கத் தலைவனின் பிரிவாற்றுமை தோற்றுவிக்கும் விப்ரலம்ப சிருங்காரம் இழையோடு கிறது. ஆனால் அது கவிச் சொல்லின் வாச்சியமான அணியின் அழகிற்கு அடங்குவதாக உள்ளதால் மத்யம காவியத்திற்கு எடுததுக் காட்டாகக் கொள்ளத்தககது.

ஜகந்நாதர் கூறுகின்ற நான்காவது வகை அதமகாவிய மென்றும் சித்ரகாவியமென்றும் வழங்கப்பெறும். இதில் பொருளழகை விஞ்சி நிற்கும் சொல்லழகு.

மித்திரனும் (சூரியனும்) அத்ரிபுத்திரனை சந்திரனும் இரு கண்களாகக் கொண்டவனும், வேதசத்துருககளான அரக்கர்களின் (ஹயகரீவன் முதலானோரின்) சத்துருவும், மலைகளுக்கு எதிரியான இநதிரனைச் சார்ந்த தேவர்களைக் காப்போனும், இடபத்தைக்கொண்டவனும் (பசுக்கூட்டத்தைக் காப்போனும்), உலகைக் காபபோனுமாகிய (சிவனுக்கு, விஷ்ணுவுக்கு) வணக்கம்.

मित्रात्रिपुत्रनेत्राय त्रयीशात्रवशत्रवे ।
गोत्रारिगोत्रजत्राय गोत्रात्रे ते नमो नमः ॥

இதில் 'த்ர' என்ற ஒலி மீண்டும் மீண்டும் ஒலிக்கப்படுவதால் இதனை 'விருத்தியநுப்பிராசம்' என்ற சொல்லணியை சிறப்பாகக் கொண்டதாகக் கொள்வர். இச்செய்யுளில் உள்ள அழகு இவ்வொலியிலே இருப்பது போலப் பொருளில் இருப்பதாகக் கொள்ள முடியாது. பகதனுக்குச் சிவன், விஷ்ணு என்ற தன் இஷ்டதேவதையிடம் உள்ள பக்தி பாவம் வியங்கியமாக (குறிப்பாக) உணர்த்தப் பட்ட போதிலும், அதனுல் ஏற்படுகிற சமத்காரம் அல்லது சுவை லேசாக ஒலியிடையே மங்கிக் காணப்படுவதால் இது சொல்லணியையே முக்கியமாகக் கொண்ட அதமகாவியம் அல்லது சப்தசித்திர காவியம் என்று கொள்ளப்படும்.

இத்தகைய சித்திரக்கவிகள் தமிழிலும் உண்டு.

ஏறிய மாலைமாற்றே சக்கரம் இனத்தால் எழுத்தால்
கூறிய பாட்டு வினவுத்தரம் ஏகபாதமன்றித்
தேறிய காதை கரப்புச் சுழிகுளம் சித்திரப்பா
வீறியல் கோமூத்திரியும் பிறவும் விரித்துரையே.

(வீரசோழியம், அலங். 179)

மாலைமாற்றில் ஒரு செய்யுளை முதலிலிருந்து கடைசிவரை வாசித்தாலும், கடைசியிலிருந்து பின்னேக்கி வாசித்தாலும் அதே செய்யுளைத் தரும். எடுத்துக்காட்டு—

'நீவாத மாதவா தாமோக ராகமோ
தாவாத மாதவா நீ'.

இதுபோன்ற பாடல்களில் பொருளைத் தேடிப்பிடிப்பதே அரிதாகையால் இது அதமகாவியத்திலும் கடைநிலையில வைத்து எண்ணத் தக்கது என்பர் அணிநூலார்.

இது போன்று ஓரெழுத்திலே சுலோகத்தை அமைப்பதும், சக்கரம், கத்தி, மிருதங்கம், தாமரை, நாகம், சக்தி, கோமூத்திரை, சர்வதோபத்ரம் என்றெல்லாம் வரையப்பட்ட சித்திரங்களில் எழுத்துக்களை அமைத்துப் பாடுகின்ற முறை சம்ஸ்கிருத இலக்கியத்தில் பிற்காலத்தில் எழுந்தன. ஆனுல் அவற்றிற்கு ஆதரவு கிட்டவில்லை.

ஓரெழுத்தில் அமைந்த கீழ்வரும் சுலோகத்தில் பொருள் சிறப்பு இல்லை. இதில் அமைந்துள்ள அநுப்பிராசமே நம் கவனத்தை ஈர்த்துவிடுகிறது.

दाददो दुद्दुद्दादी दादादो दूददीददोः ।
दुद्दादं दददे दुद्दे ददाददददोऽददः ॥

இத்தகைய பாடல்கள் ரசானுபவத்திற்குச் சிறிதும் ஏற்புடையன அல்ல என்பது உறுதி. இவற்றைக் காவியமென்றே ரசகங்காதர ஆசிரியர் ஏற்றுக்கொள்வதில்லை. காவியத்திற்கு அவர் தந்துள்ள இலக்கணம் 'ரமணீயார்த்தப் பிரதிபாதக: சப்த: காவ்யம்' என்பதாகும். காவியம் என்பது சொல்லும் பொருளுமாகச் சேர்ந்தது என்ற பாமஹர் முதலானோர் கருத்து ஒரு புறம் இருக்க, ஜகந்நாத பண்டிதர் சொல்லையே முதன்மையாகக் கொண்டு 'சொல் காவியம்' என்று சொன்னார். ஆனால் அச்சொல் 'ரமணீயமான பொருளை உணர்த்துவதான சொல்லாக' இருக்கவேண்டும் என்பதை விளக்கியுள்ளார். மேலே காட்டப்பட்டுள்ள சித்திரக் கவிகளில் இந்த இலக்கணம் பொருந்தாமையால், மாகன் போன்ற மகாகவிகள் ஒரு சில இடங்களில் இவற்றை ஆண்டிருந்தபோதிலும், இதைத் தான் ஏற்றுக் கொள்வதற்கில்லை என்று கூறியிருக்கிறார்.

மம்மடர் போன்றவர்கள் உத்தமம், மத்யமம், அதமம் என்று மூன்று வகைகளில் காவியத்தை அடக்கியிருந்தபோதிலும் மம்மடர் கூறும் 'அதமகாவியத்தை'ப் பொருளணியை முக்கியமாகக் கொண்ட ஒன்று, சொல்லணியை முக்கியமாகக் கொண்ட ஒன்று என்று இரண்டாக வேறுபடுத்திப் பகுப்பதே உகந்தது என்று கருதி மம்மடர் கூறிய உத்தம காவியத்தை இவர் உத்தமோத்தமம் என்றும், மத்தியமத்தை உத்தமம் என்றும், அதமத்தை இரு கூறாக்கி, மத்தியமம், அதமம் என்றும் நான்கு வகையாகக் கூறினார்.

V. சாகித்ய சாஸ்திரத்தில் வியாகரண சாஸ்திரக் கோட்பாடுகள்

த்வனிக் கொள்கையைத் திறம்பட நிறுவக் கருதிய ஆனந்த வர்த்தனர் அலங்கார சாஸ்திரததில் முன்னோருடைய கருத்துக்களையும் பிற துறையினர்களின் கருத்துக்களையும் தனது கொள்கைக்கு ஆதரவாக எந்த அளவு இருந்தனவோ அந்த அளவுக்குப் பயன்படுத்திக்கொண்டிருக்கிறார். 'த்வனி' என்ற சொல்லே வையாகரணர்கள் ஆண்டு வந்த சொல்தான் என்பதை நினைவுபடுத்துகிறார். எல்லா சாஸ்திரங்களுக்கும் இலக்கண அறிவு மூலம் என்பதை எடுத்துக்காட்டிச் 'சொல்லையும் பொருளையும் சரீர மாகக் கொண்ட காவியத்திற்கு' அச் சொற்களைத் தாது (root) பிரகிருதி (stem) பிரத்யயம் (suffix) என்றெல்லாம் இலக்கணக் காரர் பிரித்துப் பொருள் காண்பது, த்வனிககு அடிப்படையான வாச்சியார்த்தத்தை விளங்கிககொள்வதற்கு உதவுகின்றது என்பதைச் சுட்டுகிறார்.

(1) இதற்கு மேலே சப்த தத்துவத்தை சப்த பிரம்மமாகக் காண்கிற வாகயபதீயத்தின் ஆசிரியரான பர்த்ருஹரி நாம் காதால் கேட்கின்ற சப்தம் உண்மையான சப்தமன்று அது தோற்றமே; அதற்கு ஆதாரமாக இருக்கக்கூடிய செவிப்புலனாகாத நித்தியமான அகண்டமான 'சப்தஸ்போடம்' என்பதுதான் உண்மையிலேயே நாம் உணரும் பொருளை உணர்த்தக்கூடிய சப்தம். நாம் ஒலிக்கின்ற பல்வேறு ஒலிகளும் பேசுகின்ற பல்வேறு மொழிகளும் பலவாகத் தோன்றி மறைவன, அழிவுறுவன; ஆனால் சப்தஸ்போடம் என்பது ஒன்று. அது பல வகைகளில் நம் செவிககுப் புலனாகின்றது; வேறு பாடற்ற மயில் முட்டையினின்று தோன்றும் பல்வேறு வர்ண ஜாலங்களும் நெடிதும் குறிதுமான வடிவங்களும் கொணட இறகு களோடு கூடிய மயில் போன்றவை நாம் கேட்கும் ஒலிகள் என்று கூறு கிறார். அந்த நித்ய ஸ்போடத்தை 'அபிவ்யகதி' செய்யும் சொறகள் வியஞ்சகங்கள் ஆகும். இந்த ஸ்போடத்தை இலக்கணக்காரர்கள் 'த்வனி' என்பார்கள். இதை வெளிப்படுத்தும் (அபிவ்யக்தி செய்யும்) சொற்களையும் (வியஞ்சகங்களையும்) த்வனி என்பாரகள். வியாகரண

மகாபாஷ்யம் எழுதிய பதஞ்சலியின் கூற்று இந்த இருவகைப் பொருளுக்கும் சான்ருகும். 'சப்தம் செய், சப்தம் செய்யாதே' என்று ஒருவர் மற்றொருவரிடம் சொல்லும்போது 'சப்தம்' என்ற சொல்லால் செவியால் உணரும் 'த்வனியைத்' தான் கொள்கிறோம். இது வியஞ்சகமான 'த்வனி'. பிறிதோரிடத்தில் பதஞ்சலி, 'ஸ்போடம் சப்தம், த்வனி சப்தகுணம்' என்று கூறுகிருர். இங்கே சப்தம் என்ற சொல் வியங்கியமான 'த்வனி'யைக் குறிக்கும்.

ஒருவர் எழுப்புகின்ற ஒலி, அலை அலையாக ஆகாச வெளியிலே பரவிக் காதில் போய்ச் சேரும்போது முதலில் எழுப்பப்பட்ட ஒலியிலிருந்தும் பிறந்த இறுதி ஒலிகள்தாம் காதில் சேர்கின்றன. அவற்றையே 'த்வனி' என்கிறோம். இக் கருத்து வாக்யபதீய மென்னும் வியாகரண நூலிலும் காணப்படுகிறது—

'(கண்டம், அண்ணம், நா முதலிய) கரணங்கள் கூடுவதாலும் பிரிவதாலும் ஸ்போடம் எழுகின்றது. இந்த ஸ்போடத்தினின்றும் தோன்றுபவை த்வனிகள்' (I. 102).

மணி அடித்தவுடன் சிறிது நேரம் தொடர்ந்து கேட்டுக்கொண்டிருக்கும் (அநுரணன)த்வனி போன்ற ஆலங்காரிகர் கூறும் காவிய த்வனியும் மேலே பர்த்ருஹரி கூறிய த்வனி போன்றதுதான.

(2) வியங்கியத்தை உணர்த்தும் வியஞ்சகமாகிற சொல்லும் பொருளும் ஆனநதவர்த்தனரால் 'தவனி' எனப்படும். இதற்குச் சான்ருக அமையும் வாக்யபதீயக் கூற்று வருமாறு: —

'சப்த (ஸ்போட) ஸ்வரூபம் த்வனியால் (வியஞ்சகத்தால்) உணர்த்தப்படும்போது விளங்கும். எப்படி எப்படி எலலாம் அடுத்தடுத்து அது புலன்வழி அறியப்படுகிறது எனபதை எளிதில் விளககஇயலாது' (I. 83)

(3) வியங்கியத்தை வெளிப்படுத்தும் சொல்லாற்றலை 'வியஞ்சன வியாபாரம்' என்பார் த்வனிகாரர். இதற்குச் சான்ருகக் காட்டப்படும் வாக்யபதீயக் கூற்று 1.77 ஆகும். அதில் இயல்பாக உச்சரிக்கப்படுகின்ற வர்ணங்களைப் பிராகிருத த்வனி என்றும் அவற்றையே குறைத்தோ நீட்டியோ ஒலிக்கும்போது வைக்ருத த்வனி என்றும் இரு த்வனிகள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. இம் மாறு பாட்டை விருத்தி பேதத்தால் தான் கணக்கிட முடியும். விருத்தி என்பது உச்சரிப்பின் வேகம், மந்தம் முதலானவற்றைக் குறிக்கும்.

அபிவ்யக்தி ஏற்பட்ட சப்தத்திற்கு 'வைக்ருத த்வனி' என்று பெயர். வையாகரணர்கள் கூறும் இந்த அபிவ்யக்தி என்பதே தாங்கள் 'த்வனி' என்ற சொல்லால் குறிப்பிடும் வியஞ்சனு வியாபாரம் என்று அபிநவகுப்தர் விளக்கிச் செல்கிருர்.

வியஞ்சகமான சொல்லும் பொருளும் த்வனி; வியங்கியப் பொருளும் த்வனி; வியஞ்சனை என்னும் வியாபாரமும் த்வனி என்ற த்வனிகாரருடைய கருத்திற்கேற்ப வையாகரணரின் ஒப்புதலை மேலே காட்டியவாறு பெற முயன்றிருக்கிருர் அபிநவகுப்தர். த்வனி இல்லை என்று கூறுவோருக்குத் தாங்கள் புதிதாக இதைக் கூறவில்லை, முன்னேர்கள் கூறியதற்கே சாஹித்ய சாஸ்திரத்தில் விளக்கம் கொடுக்கிறேம் என்று கூறுகிருர் ஆசிரியர்.

'சப்தம் நித்யம் அது எங்கும் உளது' என்பது வையாகரணர் கொள்கை. காற்று அசையாமல் இருக்கும்போது 'காற்றே இல்லை' என்கிறேம். விசிறியைச் சுழற்றிக் காற்றை அசையச் செய்யும் போது காற்று இருப்பதை உணர்கிறேம். உள்ளது வெளிப்படுகிறது (அபிவ்யக்தி ஏற்படுகிறது). இது போன்றே சப்தம (த்வனி) எங்கும் இருந்த போதிலும் நா முதலிய உறுப்புக்களால் உந்தப்படும் போது அது இருப்பது புலனுகிறது. இந்த நித்தியமான சப்தத்தை வையா கரணர் 'சப்த பிரமமம்' என்றும், இசை பயில்வோர் 'நாதபிரம்மம்' என றும் கூறுவார்கள். உலகத்தின் தோற்றமே அந்த ஆதியும் அந்தமும் இல்லாத சப்தபிரம்மத்தின் விவர்த்தமே என்பார் பர்தருஹரி:—

अनादिनिधनं ब्रह्म शब्दतत्त्वं यदक्षरम् ।
विवर्तते अर्थभावेन प्रक्रिया जगतो यत: ॥ (I. 1)

வாக்கின் நால்வகை நிலைகளை சப்தபிரம்ம வாதிகள் குறிப்பிடு கிருர்கள். அவை பரா வாக்கு, பச்யந்தீ வாக்கு, மத்யமா வாக்கு, வைகரீ வாக்கு என்பன. அதிசூக்குமமாக இருக்கும் பரையே சப்த பிரமமம் எனபபடுவது. அதுவே நாம் காணும் பிரபஞ்சமாகத் தோற்ற மளிக்கிறது என்பது வையாகரணர்களின கருத்து. மூலாதாரத்தி லுள்ள வாயுவால் சம்ஸ்காரம் பெற்ற பரையை 'பிந்து' என்றும் கூறுவர். இந்த நிலையில் எந்த ஸ்பந்தமும் (அசைவும்) அங்கே இருக்காது. மேலே செல்லும் வாயுவினுல் மனத்தின்கண் அது அபிவ்யக்தி அடையும்போது 'பச்யந்தீ' என்று அழைக்கப்படுகிறது. யோகிகளால் மட்டுமே நிர்விகல்பகசமாதியில் பரா வாக்கும்,

சவிகல்பக சமாதியில் பச்யந்தீ வாக்கும் உணரப்படுகின்றன. மீண்டும் வாயுவால் அது இதயத்தானத்திற்கு ஏற்றிச் செல்லப்படும் போது அவ்வப் பொருளைத் தாங்கிய வாசக ஸ்போடம் என்னும் நிலையை அடைந்து மத்யமா வாக்கு என்றழைக்கப்படுகிறது இந்த நிலையில் இது செவிப்புலனாகாவிடினும் ஜபம் செய்யும்போது புத்திக்கு விஷயமாகிற சூக்கும ஒலியாக விளங்குகிறது பின்னர் முகத்திலுள்ள உறுப்புக்களோடு மேலும் கீழுமாகச் சென்று தாக்குண்டு அந்தந்த இடத்தில் அபிவ்யக்தியடைந்து செவிப்புலனாகும் ஒலியாகும்போது அது வைகரீ என்றழைக்கப்படுகிறது. மத்யமை, வைகரீ என்ற நிலைகளில் ஒருங்கே நாதம் தோன்றுகிறது. மத்யமா நாதமே பொருள் பொதிந்த வாசகமாகிற சப்த ஸ்போடத்தை அபிவியக்தி செய்கிறது. வைகரீ நாதம் பேரி முழக்கம்போல் பொருளற்றது. ஆகவே மத்யமா நாதத்திற்கு வியங்கியமாகிற சப்தம் தான் சப்தஸ்போடம் என்றும் சப்தபிரம்மம் என்றும் சொல்லப்படும் மெய்ப்பொருளாகும் என்று நாகேசர் பரமலகுமஞ்ஜூஷையில் விளக்கியுள்ளார்.

இக் கொள்கையை ஒட்டியே த்வனிவாதிகளும் சுற்றிலும் நிறைந்திருக்கிற காற்று விசிறியால் வெளிப்படுத்தப்படுவதுபோல, எங்கும் நிறைந்திருக்கிற சப்தம் கரணங்களால் வெளிப்படுத்தப் படுவது போல, சொற்களிலே பொதிந்திருக்கும் வியங்கியார்த்த மாகிற த்வனி, த்வனனம் என்னும் வியஞ்சன சக்தியால் வெளிப் படுத்தப்படுகிறது என்று கூறுவர். ஆகவே சப்தபிரம்மவாதிகளும் த்வனி வாதிகளும் அபிவ்யக்திவாதிகள்.

'விறகில் தீ இருப்பதுபோல் மறைந்து நின்றுளான், சோதிப் பாகிய எம்பெருமான்' என்பார் அப்பர். சுவேதாசுவதர உப நிஷத்தும் இதே கருத்தைக் கூறும். பர்த்ருஹரியும் வாக்யபதீ யத்தில்—

'अरणिस्थं यथा ज्योतिः प्रकाशान्तरकारणम् ।
तद्वच्छब्दोऽपि बुद्धिस्थः श्रुतीनां कारणं पृथक् ॥' (I. 10)

'அரணிக்கட்டையில் எப்படி தீ மறைந்திருந்து வேள்வித் தீ, அடுப்புத் தீ, தீபத் தீ என்றெல்லாம் கட்புலனாகும் தீச்சுடர்களாகப் பல உருவில, வடிவில், வண்ணத்தில் காணப்படுகிறதோ, அப்படிச் சப்தமும் புத்தியில் சூக்ஷ்மமாக இருந்து அவ்வப்போது செவிப் புலனாகும் சுருதிகளாகத் தோன்றுகின்றன' என்கிறார்.

இதையொட்டியே த்வனிவாதிகளும், கவிச் சொற்களில் புலனாகாமல் இருக்கும் பொருள்கள் அவற்றைக் கேட்கும்போது வியஞ்சனையாகிற சக்தியின் மூலம் பல த்வனிப்பொருள்களாகத் தோற்றமளிக்கின்றன என்று கூறுகின்றனர்.

பர்த்ருஹரி பிறிதோரிடத்தில், 'குடத்தைப் பார்ப்பதற்காக எடுத்துச்செல்லப்படும் விளக்கு குடத்தைக் காட்டுவதுடன் அருகிலுள்ள (சித்திரம் முதலான) பொருள்களையும் காட்டுவது போல முக்கியார்த்தம் பிற பொருளையும் காட்டக்கூடும்' என்கிறார் (II, 298).

இதுபோன்றே த்வனிவாதிகளும் ஒரு சொல் வாச்யார்த்தத்தை (முக்கிய பொருளை)த் தருவதுடன் வியங்கியார்த்தத்தையும் (த்வனி) தரவல்லது என்பர்.

சொல், பொருள் ஆகிய இரண்டையும் ஒத்த நிலையிலே பெரும்பாலான ஆலங்காரிகர்கள் கண்டார்கள். எனினும் காவியத்தில் சொல்லுக்கே முக்கியத்துவத்தைக் கொடுத்தவர் ஜகந்நாதபண்டிதர். 'ரமணீயார்த்த ப்ரதிபாதக: சப்த: காவ்யம்' என்பது அவர் தந்த காவிய இலக்கணம். சுவை பயக்கும் பொருளை வெளியிடும் சொல்லே காவியம் என்று அவர் கண்டார்.

அபிநவகுப்தர் இரண்டையும் சமமாகக் கருதி 'சப்தார்த்தமயம் காவ்யம்' என்றார். 'अर्थप्रवृत्तितत्त्वानां शब्दा एव निबन्धनम्' (I. 13) 'பொருளை எங்ஙெந்த வகையில் வெளிப்படுத்த வேண்டியிருந்தாலும் அதற்கு வெளிப்படைக் காரணமாக அமைவது சப்தங்களே' என்றார் பர்த்ருஹரி. தண்டி தன் காவியாதர்சத்திலும் 'वाचामेव प्रसादेन लोकयात्रा प्रवर्तते' (I, 3) 'சொற்களின் அருளால்தான் உலகியல் நடைமுறை செயற்படுகிறது' என்கிறார்.

வக்ரோக்திஜீவிதத்தின் ஆசிரியரான குந்தகரோவெனில் சொல்லையும் பொருளையும் காட்டிலும் மேலானதொரு கவியின் கௌசலம் (திறன்)தான் காவியத்திற்கு முக்கியமானது என்று கூறியுள்ளார். இக் கவித்திறனை த்வனிகாரர் கவிசக்தி (பிரதிபை) என்று கூறுவார்.

இலக்கணக்காரர்கள் மக்கள் பேசும் சொல்லுக்கு இலக்கணம் கூறுவதற்காகச் சப்த சாஸ்திரத்தைப் படைத்தார்கள்; ஆலங்காரிகர்கள் கவிச் சொல்லுக்கு இலக்கணம் கூற வந்தவர்கள்; எனினும் இலக்கணம் ஆராயும் உலகியல் வழக்கில் உள்ள சொற்களே

கவியின் கற்பனையால் மெருகேற்றப்பட்டு யாப்பு அணி என்ப வற்றால் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டும், அழகுபடுத்தப்பட்டும் எழிலுடன் தோற்றமளிக்கின்றன, மேலான சுவையையும் ஊட்டுகின்றன என்பதைப் பார்க்கிறோம்.

அத்வைதக் கொள்கையைச் சப்த சாஸ்திரத்தில் இணைத்துச் 'சப்த பிரம்ம' வாதத்தைப் பரப்பியவர்கள் பர்த்ருஹரி, நாகேச பட்டர் முதலானோர். சப்தஸ்போடம் ஒன்றே நித்யம். அது சூக்குமமானது. அதுவே பரா, பச்யந்தீ, மத்யமை, வைகரீ என்ற சொல் நிலைகளாகவும், சக்யார்த்தம், லக்ஷ்யார்த்தம், வியங்கி யார்த்தம் என்ற பொருள் வகைகளாகவும் வெளிப்படுகின்றன; இச் சொல்லும் பொருளும் வேறுபட்டவை அன்று, அத்வைத நிலையில் இருப்பன என்றும் இவர்கள் கூறுவர். வேறு சிலர் பேதாபேதமாகவும் இதனைக் கொள்வர்.

சொல்லுக்கும் பொருளுக்கும் இடையே உள்ள தொடர்பு நித்யம் என்பது வையாகரணர், மீமாம்சகர், வேதாந்திகள் ஆகியோ ருக்கு உடன்பாடு. 'सिद्धे शब्दार्थसंबन्धे' என்று வார்த்திககாரரும் 'नित्याः शब्दार्थसम्बन्धाः' என்று பர்த்ருஹரியும் (1.23) கூறியிருப்பது இலக்கணக்காரர்கள் கருத்து. அது போலவே 'வேதம் நித்யம்' என்று கொள்ளும் மீமாம்சகர்களும் 'औत्पत्तिकस्तु शब्दस्यार्थेन सम्बन्धः' (மீமா. சூ. 1.1.5) 'अपौरुषेयः शब्दस्यार्थेन सम्बन्धः' என்ற கூற்றுக் களால் இதே கருத்தை வலியுறுத்துகின்றனர். நையாயிகர்கள் இவை இரண்டிற்கும் நித்ய சம்பந்தம் இல்லை, இரண்டிற்கும் உள்ள தொடர்பு மக்கள் மரபுவழி ஏற்பட்டது என்பார்கள். 'सामयिकः शब्दादर्थसंप्रत्ययः न स्वाभाविकः' என்பது வாத்ஸ்யாயனரின் (நையாயிகர்) கருத்து (நியாய சூ. 2.1.56).

ஆலங்காரிகர்களும் சொல்லுக்கும் பொருளுக்கும் நித்ய சம்பந்தம் உண்டு என்பதை ஒப்புக்கொண்டவர்கள். 'शब्दार्थशरीरं तावत्काव्यम्' என்று சொன்ன த்வனிகாரர், சொல்லும் பொருளும் உடலாகக் கொண்டது காவ்யம் என்ற கருத்தை உடையவர். மகாகவி காளிதாசனும் 'சொல்லும் பொருளும்போல் இணைபிரியா திருக்கும் பார்வதியும் பரமேசுவரருமான உலகத் தாய்தந்தையரை வணங்குகின்றேன்' என்று ரகுவம்சத் தொடக்கத்தில் கூறியிருப்பதி லிருந்தும் சிவனும் சக்தியும்போல் நித்தியமாயும் தொடர்புகொண்டும் இருப்பவை சொல்லும் பொருளும் என்பது புலனாகிறது.

த்வனிகாரர் கூறும் 'அசம்லக்ஷ்யக்ரம வ்யங்கியம்' என்பதன் முன்னோடியான ஒரு கருத்தை, பர்த்ருஹரியின் வாக்யபதீயத்தில் காண்கிறோம். ஒரு துல்லியமான படிகக்கல்லின் அருகில் செம் பருத்திப்பூவை வைத்தால், இரு பொருள்களும் வேறுபட்டவையா யினும் பார்க்கின்றவனுக்குச் செம்படிகம் ஒன்றே இருப்பதுபோல் தோன்றுகிறது. இதேபோல் ஸ்போடமும் கேட்கும் ஒலியும் வேறு பட்டன எனினும் ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்றைப் பிரித்துக்காண வியலாது என்பது ஒரு கருத்து. இரண்டாவது கருத்து, ஸ்போடத்தி னின்றும் கேட்கும் ஒலி தனித்தே இருந்தபோதிலும் ஸ்போடத்தை உணரும்போது ஒலி உணரப்படுவதில்லை. இவ்விரண்டாவது கருத்தை உளத்திற்கொண்டு ஆனந்தவர்த்தனரும் 'வியஞ்சகமும்' (manifester) 'வியங்கியமும்' (manifested) வெவ்வேறாக இருந்த போதிலும் முன்னையதிலிருந்தும் பின்னையது பெறப்படுகிறது என்ற உணர்வு ரசத்வனியில் தெளிவாக ஏற்படுவதில்லை என்று கூறு கிறார். இதுவே 'அசம்லக்ஷ்யக்ரம வ்யங்கியம்' என்று கூறப் படுவது.

வியங்கியத்திற்கு அடிப்படையான சொல்லையும் பொருளையும் எடுத்துக்கொண்டாலும் இலக்கணக்காரருடைய கருத்து அலங்கார சாஸ்திரக்காரருக்கும் உடன்பாடே என்பதைக் காணலாம். 'பானை' என்ற சொல்லை ஒருவன் சொன்னால் அச்சொல்லின் பொருள் பானையின் உருவம் கொண்ட கண்ணுக்குப் புலனாக வெளியே இருக்கும் பொருளல்ல, அப்பொருள் பற்றி நம் புத்தியில் இருந்து வரும் கருத்தே ஆகும் என்பது இலக்கணக்காரருடைய கோட்பாடு. இதைத்தான் நாகேசரும் தனது 'வையாகரண சித்தாந்த லகுமஞ் ஜூஷையில்' 'शक्यार्थोऽपि बुद्धिसत्तासमाविष्ट एव न तु बाह्यसत्ताविष्टः' என்று கூறுகிறார்.

கவிஞனும் உவமை, உத்பிரேக்ஷை முதலான அணிகளில் இயற்கைப் பொருள்களை வருணிக்கும்போது அவன் ஆளும் சொற்கள் புறப்பொருள்களின் 'கருத்துக்களைத்தான்' நம் கண் முன்னே கொண்டுவந்து நிறுத்துகின்றன. காளிதாசன் இமயத் தையும் கங்கா—யமுனை சங்கமத்தையும் வருணிக்கும்போது அப்பொருள்களையே நாம் காண்பதில்லை. ஆனால் அவற்றோடு தொடர்புள்ள கருத்துக்களைக் கவிதைச் சாயம் ஏற்றப்பட்ட வடி விலே காண்கிறோம் எனபதே அனுபவ உண்மை. 'தீ' என்ற சொல்லைக் கேட்டமாத்திரத்தே அந்த நாதம், 'தீ' என்ற புறத்தே சுடும் சக்திவாய்ந்த பொருளைக் குறிக்குமானால் சொல்கின்ற

வனுடைய நாவைச் சுடவேண்டும் கேட்கின்றவனுடைய செவியைச் சுடவேண்டும். அப்படி நிகழாமைக்குக் காரணம் 'தீ' என்ற சொல் அத்தீப்பற்றிய கருத்து ஒன்றையே தருவதுதான்.

'பசு' என்று சொன்னால் எல்லாப் பசுக்களிலும் என்றும் நித்யமாக இருக்கின்ற 'பசுத்தன்மை' (பசுத்வம்) என்ற 'ஜாதி' (பொதுத்தன்மை) தான் பொருள் என்பர் மீமாம்சகர். வியாடி என்ற பழைய இலக்கணக்காரர் 'பசு' என்று சொன்னால், தனிப் பட்ட ஒரு பசு என்னும் பொருளை (வ்யக்தியை)த்தான் குறிக்கும் என்றும், அதிலுள்ள 'பசுத்தன்மை' இலக்கணையால் பெறப்படும் என்றும் கூறுவார். இலக்கணக்காரருள் ஒரு சாரார் 'பசு' என்ற சொல் பொருளின் அமைப்பை (ஆக்ருதியை)க் குறிக்கும் என்பர். தர்க்க சாஸ்திரக்காரர் ஜாதி, ஆக்ருதி ஆகியவற்றுடன் கூடிய பொருளை (வ்யக்தியை) ஒரு சொல் குறிக்கும் என்பர். நாகேசர் சொல்லின் பொருள் எதகன்மையது என்று கூறும்போது அது புறத்தே உள்ள ஒரு பொருளன்று 'அப்பொருள் பற்றிய கருத்தாக' நம் புத்தியில் அது புலனாகிறது என்கிறார். அப்படிப் புலனாகும் போது குறிப்பிட்ட ஓரிடத்தில் ஒரு வடிவத்தில் ஒரு காலததில் இருந்ததாகக் கருதப்படும் பொருளின் கருத்தாக அது இருக்க முடியாது. பொதுத் தன்மையோடு பொருந்திய ஒரு வடிவமாகவே புத்தியில் தோன்ற இயலும் என்கிறார். அத்வைதியான பர்த்ரு ஹரியும் இதை 'மஹாசத்தா' (Summum Genus) என்பார்.

அபிநவகுப்தரும் பட்டநாயகரும் 'சாதாரணீகரணம்' அல்லது பொதுத்தன்மை வாய்ந்ததாக உணரப்படுகின்ற விபாவங்கள், அநுபாவங்கள் முதலானவற்றினின்றுமே ரசானுபவம் ஏற்படுகிற தென்று கூறிய கருத்தை நாம் முன்பே பார்த்திருக்கிறோம். இது பற்றி 'ரசானுபவம்' பற்றிய பகுதியில் விளக்கப்பட்டுள்ளது. 'ஒரு சொல்லின் பொருள் கேட்போனுடைய அறிவிற்கு விஷயமாகப் புத்தியில் தோன்றும் கருத்து' என்று இலக்கணக்காரர் கூறியுள்ள கோட்பாடே, அபிவ்யக்திவாதிகளான அபிநவகுப்தரும், புக்தி வாதியான பட்டநாயகரும் கொண்ட 'சாதாரணீகரணம்' என்பதற்கு மூலம் என்றும் கொள்ளலாம். இச்சாதாரணீகரணமே அகண்ட ரசானுபவத்திற்குக் காரணம் என்பது இவர்களுடைய சித்தாந்தம். 'துஷ்யந்தன், சகுந்தலை, இடம், காலம், வயது, அவத்தை முதலானவை பொதுத்தன்மை பொருந்தியவையாக உணரப்பட்டபோது பொதுத்தன்மை வாய்ந்த 'ரதி' என்ற ஸ்தாயி பாவம் ரசமென்றழைக்கப்படுகிறது' என்கிறார் ஜகந்நாதபண்டிதர்— [ரசகங்காதரம், பக். 128-29].

ஒரு மொழியின் பொருள் பொதிந்த அடிப்படைக்கூறு (unit of language) வாக்கியமே என்பது இன்றைய மேனுட்டு மொழி இயலாரின் முடிபு. இதே கருத்தைப் பன்னூறுண்டுகளுக்கு முன்பு பர்த்ருஹரி வெளியிட்டுள்ளார். பல பதங்களாலானது வாக்கியம் என்ருலும், வாக்கியமொன்றே (proposition) முழுப் பொருளைத் தர வல்லதாகையால் வாக்கியமே மொழியின் அடிப்படைக்கூறு என்பதை இலக்கணக்காரர்கள் ஏற்றுக்கொண்டனர். பதம் அதன் பாகுபாடுகள் அனைத்துமே முழுமையான வாக்கியத்தை உணரும் படிகள். நாம் பேசுகின்ற சொற்கள் ஒவ்வொன்றும் தனித்தனியே பொருளைத் தருவதுடன் அவை அனைத்தும் ஒரு வரிசையில் ஒருங்கிணையும்போது வாக்கியார்த்தம் பெறப்படுகிறது. வாக்கியப் பொருளைப் பெறுவதற்குச் சொற்பொருள்கள் முன்னதாக அறியப் படுகின்றன. இவற்ருல் உணர்த்தப்படுவன வர்ணஸ்போடம், பதஸ்போடம், வாக்யஸ்போடம் என்பன. எழுத்து, சொல், வாக்யம் என்று பிரித்துக் காண்பதெல்லாம் வியஞ்சகமான ஒலிகளால் கற்பிக்கப்படுபவையே யன்றி உண்மையில் 'வாக்யஸ்போடம்' ஒன்றே கொள்ளத்தக்கதென்பர் பர்த்ருஹரி. நாதம் (ஒலி) வியஞ்சகம், ஸ்போடம் வியங்கியம்—

'ग्रहणग्राहकयोः सिद्धा योग्यता नियता यथा ।
व्यङ्ग्यव्यञ्जकभावेन तथैव स्फोटनादयोः ॥ (I. 97)

என்பது பர்த்ருஹரியின் கூற்று.

இந்த அடிப்படையிலே த்வனிகாரரும் சொல்லும் பொருளும் வியஞ்சகமாக இருக்க த்வனிப்பொருள் வியங்கியமாகப் பெறப்படுகிறது என்று கூறுகிருர். தீபம் இருக்கின்ற பொருளை உணர்த்த எப்படிப் பயன்படுகிறதோ, நாதம் என்றும் இருக்கும் முக்கியமான ஸ்போடத்தை உணர்த்த எப்படிப் பயன்படுகிறதோ, அப்படிக் கவிஞன் வழங்கும் சொல்லும் பொருளும் வியஞ்சகங்களாக நின்று வியஞ்சனை என்னும் சப்தசக்தியால் காவியத்தின் உயிராக இருக்கும் வியங்கியப்பொருளை உணர்த்துகின்றன என்கிருர் ஆனந்தவர்த்தனர்—

यथा पदार्थद्वारेण वाक्यार्थः संप्रतीयते ।
वाच्यार्थपूर्विका तद्वत् प्रतिपत्तस्य वस्तुनः ॥

(த்வந்யாலோகம் I, 10.)

VI. பிற கலைகள்

(1) நாதபிரம்மம்–இசை

பிற உயிரினங்களினின்றும் மனிதனை மொழி வேறுபடுத்துவது போன்றே இசையும் மனிதனுக்கே உரிய சிறந்த ஒரு கலையாகும். மனிதனின் வாழ்க்கையில் பிறப்பு முதல் இறப்பு வரை இசை இடம் பெற்றிருப்பதைக் காணலாம். ஆதி மனிதனிடம் அறிவைக் காட்டிலும் உணர்வே மிகுந்திருந்ததாக மானிடவியல் வல்லார் கூறுவார்கள். தமிழ் சம்ஸ்கிருதம் ஆகிய மொழிகளிலும் முதல் இலக்கியங்களாகக் கருதப்படும் ருக்வேதமும் மற்றும் பண்டைத் தமிழ் நூல்களும் செய்யுள் வடிவிலே ஒரு வகை ஓசையுடன் ஓதக் கூடியவையாகவே இருப்பதைக் காணலாம். ருக்வேதத்தில் உதாத்தம், அநுதாத்தம், ஸ்வரிதம் என்னும் ஸ்வரங்கள் அமைந்த மந்திரங்களைப் பார்க்கிறோம். ருக்வேதத்தின் பத்தாவது மண்டலத்திலேயே புருஷசூக்தத்தில் (X. 90-9) 'சாம மந்திரங்களின்' குறிப்புக் காணப்படுவதையும் காணலாம். 'வேதங்களில் சிறந்ததான சாம வேதமே நான்' என்று கண்ணனும் கீதையில் தன்னைப் பற்றிக் கூறிக்கொள்வதன் மூலம் இசையின் முதன்மையை நாம் உணரக் கூடும். வேதத்தில் கிராமத்தில் பாடப்படுபவை (கிராமகேயகானம்), காடுகளில் பாடப்படுபவை (ஆரண்யகேயகானம்) என்ற கான வகைகள் கூறப்படுகின்றன. காந்தர்வவேதம் என்று ஒரு உபவேதமாகவே இசைக்கலை பேணி வளர்க்கப்பட்டுள்ளது.

கவின் கலைகளுக்குள் அருங்கலையாக மதிக்கப்படுவது இசைக் கலை. தொல்காப்பியர் எழுத்ததிகார நூன்மரபில்,

அளபிறந் துயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீடலும்
உளவென மொழிப இசையொடு சிவணிய
நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர் (சூ. 33)

என்று கூறியுள்ளார்.

'உயிரெழுத்துக்களும் மெய்யெழுத்துக்களும் தம் அளவைக் கடந்து ஒலித்தல், 'குரல்' முதலிய ஏழிசையோடு பொருந்திய

நரம்பினையுடைய யாழினது இசை நூற்கண்ணும் உள்ளன' என்ற கருத்தை இளம்பூரணர் தனது உரையில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

'பண்ணத்தி' என்ற செய்யுள் வகைக்கு உரை எழுதிய பேராசிரியர் இதுபற்றிய தொல்காப்பியச் செய்யுளியல் 180-வது சூத்திரத்திற்கு உரை எழுதும்போது, 'நாடகச் செய்யுளாகிய பாட்டும், மடையும், வஞ்சிப்பாட்டும், மோதிரப்பாட்டும், கடகண்டும் முதலாயின' என்று கூறுவதினின்றும் அன்று வழங்கிய இசை பற்றிய குறிப்பினைக் காண்கின்றோம்.

மக்களுக்கிடையே உள்ள காமத்தைப் பற்றிய பாடல் கடவுளை யும் பொருளாகக் கொண்டு பாடும் தகைமைக்கு உயர்த்தப் பட்டதை,

'காமப் பகுதி கடவுளும் வரையார்
ஏனோர் பாங்கினும் என்மனார் புலவர்' (புறத். 23)

என்ற தொல்காப்பியச் சூத்திரத்தாலும் அறியலாம்.

புரவலனுடைய புகழ், கொடை, வீரம், கருணை ஆகியவற்றைப் பாடிய புலவர்களின் பலவகைப் பாடல்களும் அக்காலத்திய தமிழ் நாட்டு இசைக்கலையை உணர்ந்துகொள்ள உதவுகின்றன.

சிலப்பதிகார இந்திரவிழவூரெடுத்தகாதையில் காவிரிப்பூம் பட்டினத்தில் மதங்கரும், குழலூதுவோரும், தோற்கருவி வாசிப் போரும், யாழ் மீட்டுதலில் வலவோரும் ஒரு பக்கம் காணப்பட்டனர் என்பதை இளங்கோவடிகள் குறிப்பிடுகிறார் (வரி 184—180).

அரங்கேற்று காதையில் குழலோனமைதியைக் கூறுமிடத்து, 'இன்புற வியக்கி யிசைபட வைத்து......' குழலோன் வாசித்தான் என்று ஆசிரியர் குறிப்பிடுகிறார். இதற்கு உரை எழுதிய அடியார்க்கு நல்லாரும் 'வண்ண முதலாகக் காட்டப்பட்ட பாடலியல் வழக்கெல்லாம் 'இரதம்' (ரசம்) பொருந்த நிரம்பக் காட்டி, பண்ணிலக்கணம் பதினொன்றினையும் நிரம்பவைக்கவல்லனுயிருந் தான' என்று கூறுவதினின்றும், இசை ரசக்கிளர்ச்சிக்குக் காரண மாக இருப்பதை உணர்த்துகிறார். மாதவியும் கோவலனும் அகப் பொருட்சுவை மிக்க வரிப்பாட்டுகளைப் பாடிக்கொண்டு வீணையை வாசித்ததன் விளைவாக அவர்களுள்ளத்தில் எத்தகைய உணர்வு மாற்றத்தை அவ்விசைப் பாடல்கள் தோற்றுவித்தன என்பதைக் காணும்போது, இசைக்கும் ரசவெளிப்பாட்டிற்கும் உள்ள நெருங்கிய தொடர்பைக் காண முடிகிறது. இதேபோன்று புறப்பொருளைச்

சார்ந்த போர் முதலான நிகழ்ச்சிகளிலும் போர்ப்பறை முதலான இசைக் கருவிகள் ரௌத்திரம் முதலான சுவைகளைத் தோற்றுவிப்பதைக் கலிங்கத்துப்பரணி போன்ற இலக்கியங்களில காணலாம்.

'சங்கீதம்' என்பது 'கீதம்', 'வாத்யம்', 'நிருத்தம்' என்ற மூன்றின் கூட்டு என்பர் சார்ங்கதேவர் (சங்கீதரத்னகாரம், 1,21.) நிருத்தம் வாத்யத்தை அநுசரித்தும், வாத்யம் கீதத்தை அநுசரித்தும் நிகழ்வதால் கீதம் முதன்மையான இடத்தைப் பெறுகிறது இதை 'மார்க்கம்' (classical music) என்றும 'தேசி' (popular music) என்றும் இருவகையாகக் கொள்வர். இசை மக்களை மட்டும் ஈர்க்கவில்லை, முனிவர்களையும் தெய்வங்களையும் ஈர்த்துள்ளது என்பதைக் காண்கிறோம்.

பரமசிவனுக்கு வாய்ப்பாட்டிலே மிகுந்த ஈடுபாடு. கிருஷ்ணனுக்கு குழல் என்னும் இசைக் கருவியில் ஈடுபாடு. பிரம்மா சாமகானத்தில் திளைப்பவர். சரஸ்வதீ வீணையை மீட்டுவதில் இன்பம் காண்பவள். நாரதகானம் கந்தர்வகானம் என்ற வசனங்களே முனிவர்களும் கந்தர்வர்களும் இசை வல்லுநர்களாக இருந்தனர் என்பதை எடுத்துக் காட்டுவன.

அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்னும் நாற்பொருளையும் தரவல்லது கானம் என்று சங்கீதரத்னகரம் கூறுகின்றது. ஆலயங்களில் பதிகங்களும் பாசுரங்களும் ஓதப்படுவதும், வாத்தியங்கள் முழங்கப்படுவதும் இன்றும் அறத்தை ஈட்டும் செயல்களாகக் காணப்படுகின்றன. 'இன்னிசை வீணையர் யாழினர் ஒருபால், இருக்கொடு தோத்திரம் இயம்பினர் ஒருபால்' என்று அன்றும் இக்காட்சியைக் கண்டார் மாணிக்கவாசகர். இசையினால் இசைவாணர்கள் பொருளைப் பெற்றுவந்தார்கள், இன்றும் பெற்று வருகிறார்கள் என்பது சங்க இலக்கியத்தில் பாணர்கள் வரலாற்றினின்றும் இன்றைய நடைமுறைகளிலிருந்தும் அறிகிறோம். காமம் அல்லது இன்பத்திற்கு இசை உகந்தது என்பது சீவகசிந்தாமணி, வீணாவாசவதத்தம் போன்ற இலக்கியங்களிலும் உலகியலிலும் உணரப்படுவது. இசை மோக்ஷத்தையும் அளிக்கவல்லது என்பது,

वीणावादनतत्त्वज्ञः श्रुतिजातिविशारदः ।
तालज्ञश्चाप्रयासेन मोक्षमार्गं स गच्छति ॥

(பிராயச்சித்த, 115)

என்ற யாக்ஞவல்கிய ஸ்மிருதி வாக்கியத்தில் தெளிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. 'வீணை வாசிப்பதில் அடங்கியுள்ள நுட்பமான தத்து

வத்தை அறிந்தவனும், சுருதி, ஜாதி, தாளம் முதலானவற்றுள் முயன்று தேர்ச்சி பெற்றவனும் மோக்ஷமார்க்கத்தை அடைகிறான்' என்பது இதன் கருத்து. அறுபத்துமூன்று நாயன்மார்களில் ஆனாயர் குழலூதியே சிவசாயுஜ்யப் பேற்றைப் பெற்றவர். தியாகராஜ சுவாமிகள் ராமன் புகழைப் பாடியே நாதபிரம்மத்தோடு ஒன்றியவர். மீராபாய் கண்ணன் பஜனைப் பாடல்களைப் பாடியே அவன் திருவடியை அடைந்தவள்.

இலக்கணக்காரர்கள் சப்த பிரம்மம் என்று சொல்வதை இசை வாணர்கள் 'நாதபிரம்மம்' என்று கூறுவார்கள். சார்ங்கதேவர் இதைக் குறிப்பிடும்போது,

चैतन्यं सर्वभूतानां विवृतं जगदात्मना ।
नादब्रह्म तदानन्दमद्वितीयमुपास्महे ॥

(சங்கீதரத்னாகரம், I-3, 1.)

'எல்லா உயிர் வருக்கங்களிலும் சைதன்ய சொரூபமாகவும், உலகம் என்ற தோற்றமாகவும், இணையிலா ஆனந்த சொரூபமாகவும் உள்ள நாதப்ரம்மத்தை உபாசிக்கிறேன்' என்றார்.

இந்த நாதத்தை வையாகரணர் ஸ்போடம் என்பர். இது பற்றிய விரிவை ஸ்போட வாதம் பற்றிய பகுதியில் காணலாம். சுருதி, வர்ணம், ஜாதி முதலான பல வடிவங்களில் இசையுலகில் இது காணப்படுகின்றது. அதிசூக்குமமான இந்த நாதம், வாயு அக்கினி என்ற இரு தேவதைகளின் கூட்டுச் செயலால் வெளிப்படுகிறது. மந்திர சாஸ்திரத்தில் நாதம் என்னும் சொல்லில் 'ந' என்னும் அக்கரம் பிராணவாயுவையும் 'த' என்னும் அக்கரம் அக்கினி யையும் குறிக்கும். தீயினால் உந்தப்பட்ட வாயு, நாபி, இதயம், கண்டம், தலை, முகம் என்ற இடங்கள் வழியாக மேலே செல்லும் போது முறையே அதிசூக்குமம், சூக்குமம், புஷ்டம் (வளர்ச்சி யுற்றது), அபுஷ்டம் (வளர்ச்சியடையாதது), க்ருத்ரிமம் (செயற்கை யானது) என்ற ஐந்து நிலைகளை அடைகிறது. 'நாதம்' என்ற சொல் 'நத்' (nad) ஒலித்தல் என்னும் பொருள் கொண்ட பகுதி யினின்றும் பிறந்ததாகக் கொள்வாரும் உண்டு. இக் கருத்து மதங்கரின் பிருஹத்தேசி என்னும் சங்கீத நூலில் காணப்படுகிறது. இசையை ஒட்டிய வகையில் பார்த்தால் இதயத்தில் 'மந்த்ர' (mandra) நாதமாக எழும் ஒலி கண்டத்தில் 'மத்ய' நாதமாகவும் தலையில் 'தார' நாதமாகவும் உருப் பெறுகிறது. இம்மூன்றிடங்களில்

ஒவ்வொன்றினின்றும் இருபத்திரண்டு சுருதிகள் எழுகின்றன; இந்தச் சுருதிகளினின்றும் எழுபவை ஷட்ஜம், ரிஷபம், காந்தாரம், மத்யமம், பஞ்சமம், தைவதம், நிஷாதம் எனப்படும் ஏழு ஸ்வரங்கள். 'ஸ்வத:' (தன்னியல்பாகவே) 'ரஞ்சயதி' (இன்பமூட்டுகிறது) என்ற காரணத்தால் 'ஸ்வரம்' என்ற பெயர் வந்ததாகச் சார்ங்கதேவரும் 'ஸ்வயம் ராஜதே' (தன்னியல்பாகவே பிரகாசிக்கிறது) என்பதால் 'ஸ்வரம்' என்று கூறப்படுவதாக மதங்கரும் கூறுவார். மொழி இயலார் 'ஸ்வந்' (ஒலித்தல்) என்ற பொருளில் 'ஸ்வரம்' என்ற பெயர் வந்ததாகக் கூறுவர்.

ஸ்வரங்களைப் பல வகைகளில் சேர்த்து அவற்றை ஆரோகண அவரோகண முறைகளில் பாடும்போது வெவ்வேறு பாவங்களைக் குறிப்பனவாக இசைவாணர்கள் கண்டு அவற்றை இருபத்திரண்டு சுருதிகளாகக் கணக்கிட்டார்கள். அச்சுருதிகளின் பெயர்களிலிருந்தே அவை எப்படிப் பல்வேறு ரசபாவங்களை எழுப்ப வல்லன என்பதை நாம் காணலாம்.

ஸ்வரம்	*சுருதிகள்*	*ரசம்*
ஷட்ஜம்	தீவ்ரம், குமுத்வதீ, மந்தா	சாந்தம்
ரிஷபம்	தயாவதீ, ரஞ்சனீ, ரக்திகை	அத்புதம்
காந்தாரம்	ரௌத்ரீ, க்ரோதீ, வஜ்ரிகை	ரௌத்ரம்
மத்யமம்	பிரசாரிணீ, பிரீதி, மார்ஜனீ	சிருங்காரம்
பஞ்சமம்	க்ஷிதி, ரக்தா, சந்தீபனீ, ஆலாபினீ	,,
தைவதம்	மதந்தீ, ரோகிணீ, ரம்யா	பீபத்சம்
நிஷாதம்	உக்ரா. க்ஷோவினீ	கருணம்

அமெரிக்க உளவியல் நிபுணரான Max Schoen இசை கேட்பவரின் உள்ளத்தில் எழுப்பப்படும் உணர்வுகளைக் கீழ்க்கண்டவாறு வகைப்படுத்தியுள்ளதைக் காணும்போது, இசைக்கும் ரசானுபவத்திற்கும் உள்ள இயைபு நம்முன்னோர் கண்டவற்றோடு ஓரளவு பொருந்தியிருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

1. Dreamy, tranquil, soothing, soft.
2. Sentimental, passionate, yearning, pleading, melting.
3. Sad, pathetic, tragic, mournful.
4. Solemn, spiritual, grave.

5. Cheerful, gay, joyful.
6. Graceful.
7. Spirited, exciting, exhilarating.
8. Martial, majestic.
9. Sensational and thrilling.

இந்த ஸ்வரங்களை ஏற்ற முறையில் பொருத்திச் சிறந்த சாகித்யத்தில் அமைத்துப் பாடும்போது கேட்போருடைய உள்ளத்தில் நாதரசமே அநுபவமாகப் பெறப்படுகிறது. இந்த அனுபவத்தை சார்ங்கதேவர் கூறுகிறார்.

अतो निरन्तरायत्वात्परां विश्रान्तिमाश्रिता ।
प्रतिभानुभवस्मृत्याद्यन्यबोधविलक्षणा ॥
ब्रह्मसंविद्विसदृशी नानारत्यादिसङ्गमात् ।
सुखरूपा स्वसंवेद्या संविदास्वादनाभिधा ॥
रसः स्यात्............

(சங்கீதரத்நாகரம், VII, 1354, 1355, 1356.)

இந்த நிலையில் புறச் சூழல்களால் எந்தவித இடையூறும் இன்றி விசிராந்தி (அமைதி)யான நிலை தோன்றுகிறது. இந்த உணர்வு உலகியலில் சாதாரணமாக நாம் பெறுகின்ற கடந்த காலத்தைப் பற்றியதான 'ஸ்மிருதியோ,' நிகழ்காலத்தைப் பற்றிய 'அனுபவமோ' எதிர்காலத்தை ஊடுருவிக் காண்பதான 'பிரதிபையோ' ஆகாமல் தனிப்பட்ட ஒன்றாக அறியப்படுகிறது. இதை பிரம்மஞானானுபவத்தை ஒத்ததாகக் கொள்ளலாம். பிரம்ம சொரூபத்தை 'சத்-சித்-ஆனந்தம்' என்று கூறுவார்கள். இந்த நாதரசானுபவத்திலும் இதே மூன்று தன்மைகளைக் காணலாம். இது 'சுக' ரூபமாக இருப்பதால் ஆனந்தம்; 'ஸ்வசம்வேத்யம்' தன்னாலேயே உணரப்படுவதால் 'சித்' ரூபம்; 'ஆஸ்வாதனம்' இனிய உணர்வாக இருப்பதால் 'சத்' ரூபம் என்று சார்ங்கதேவர் நயம்பட நாதப்ரம்ம தத்துவத்தை விளக்கியிருக்கிறார்.

கலையின் பயன் பற்றிய Plotinus கருத்தை நாம் இங்கே நினைவு கூறலாம். 'The experience that art arouses is akin to mystic experience of the Ultimate, the One, the God'.

உலகியல் நிலையிலேயே சில காலத்தில் ஏற்படும் அசாதாரண மான அனுபவத்தை வார்த்தைகளில் கோடிட்டுக் காட்ட முயன்றிருக் கிறார்கள் சில கவிகள். இவற்றை நோக்கும்போது இவற்றினும் மேம்பட்ட கலையின் வாயிலாக ஒருவர் பெறக்கூடிய ரசானுபவத்தை ஓரளவு கற்பனை செய்து பார்த்துக்கொள்ள வேண்டியதுதான்.

ஷெல்லி என்ற கவிஞர் அசாதாரணமான ஓர் உள்ளக்கிளர்ச் சிக்குக் கீழ்க்கண்ட வரிகளில் வடிவம் கொடுக்க முயன்றிருக்கிறார்.

The joy, the triumph, the delight, the madness,
The boundless, overflowing, bursting gladness,
The vapourous exaltation, not to be confined!
Ha! Ha! the animation of delight,
Which wraps me, like an atmosphere of light,
And bears me as a cloud borne by its own wind.

கவிதையில் எப்படிக் கவிஞன் வழங்கும் செம்பொருள் தாங்கிய எழிலார்ந்த சொற்கள் கேட்போன் உள்ளத்தில் படிந்திருக்கும் உணர்வுகளைத் தட்டி எழுப்பிப் பேரின்ப உணர்வை அனுபவிக்கச் செய்கிறதோ, அப்படியே சாஹித்யத்தில் பொருந்திய சுவரங்களின் அமைப்பு (melody), நாதோபாசகனான பாடகனால் உருக்கொடுக்கப் பட்டுச் செவி வழியே பாயும்போது, கேட்கின்ற ரசிகனின் உள்ளத்தில் அமைந்து கிடக்கும் நிலையான உணர்வுகளுக்கேற்ப அமைதியான ஆனந்த பரவச நிலையை எட்டிப் பிடிக்கும் ஒரு கனவுலகத்திற்கே இட்டுச்செல்லும் ஆற்றல் வாய்ந்ததாக ஆகிவிடுகிறது. ரசிகனின் அனுபவத்தைப் பற்றிக் கவி ரவீந்திரநாத் டாகூரும், 'Men always respond to music by their own personal and associative imagination, tinged with effect, tinged with bodily rhythm and tinged with dream' என்று கூறுகிறார்.

(2) *நாட்டியம்*

சாத்தனாரின் 'கூத்தநூலில்' அபிநயத்தின் இயல்பும் அதன் வாயிலாகப் பெறப்படும் சுவையுணர்வும் உணர்த்தப்படுவதைப் பார்க்கிறோம். இந்நூல் சீவகசிந்தாமணி உரையிலும், சிலப்பதிகார உரையிலும் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது. இதில் இசை, நாட்டியம், நாடகம் ஆகியவை பற்றிய பல செய்திகள் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

இந்நூலின் தொடக்கத்தில், சிவன் திருக்கூத்தில் அவனது வலக்கையில் உள்ள உடுக்கையினின்றும் ஓசை தோன்றிச் சுழன்றதாகவும், அவ்வோசை வட்டத்தினின்று இசை உயிர்த்து எழுந்ததாகவும், இவ்விசையினின்றும் இயக்கமாகிற ஆட்டம் பிறந்ததாகவும், ஆட்டத்தினின்றும் கூத்தின் அமைப்புத் தோன்றியதாகவும், கூத்தினின்று நாட்டியக் கோப்புப் பிறந்ததாகவும், நாட்டியக் கோப்பிலிருந்து பலவகை நாடகங்கள் தோன்றின என்றும் கூறப்பட்டுள்ளது.

நடராசரின் உடுக்கையில் தோன்றிய ஓசையே 'ஓம்' என்னும் பிரணவம். 'இந்த ஓங்காரமே உலகம் தோன்றுதற்கு ஆதாரமான பிரம்மம். இதுவே பரம்பொருள். இதை அனுபவத்தின் வாயிலாக அறிந்தவனுக்கு வேண்டிக் கிட்டாத பொருள் இல்லை' என்று கூறுகிறது கடோபநிஷத்—'ஏதத் ஏகாக்ஷரம் பிரஹ்ம, ஏதத் ஏகாக்ஷரம் பரம், ஏதத் ஏகாக்ஷரம் ஜ்ஞாத்வா, யோ யதிச்சதி தஸ்ய தத்' (II, 16). 'ஓம்' என்னும் அக்ஷரம், அகாரம், உகாரம், மகாரம் என்ற மூன்றும் கூடியது. 'அ' எனபது அகமாகிய பாவத்தையும், 'உ' என்பது உள்ளமாகிய ரசனைச் சுவையையும், 'ம்' என்பது இசை ஓட்டமாகிய பண்ணையும் குறிப்பன என்பது சாத்தனார் கூற்று. இவ்வோங்காரமே நாட்டியத்தின் ஒலியாகவும், உருவாகவும், உணர்வாகவும் அமைந்துள்ளது. எழுத்தும் சொல்லுமாகிற அக்கரங்களும், இசையாகிற நாதகீதங்களும், இவற்றின் இணைப்பாகிற கூத்தும் முழுமையுறும் போது பரநிலை என்னும் பேரானந்தப் பெருநிலை பிறக்கிறது என்கிறார் சாத்தனார்.

'பொது நெறி' என்ற பகுதியில் கூத்த நூலின் ஆசிரியர் கூத்திற்கும் (நாட்டியத்திற்கும்) சுவைக்கும் உள்ள பின்னிப்பிணைந்துள்ள நிலையை விளக்குகிறார். அப்படி விளக்கும்போது உள்ளம், உயிர், உடல் என்ற வகையில் அவற்றை அமைத்துக் கூறுகிறார். அக பாவம், (அகத்தின் கண்ணே உள்ள ஸ்தாயிபாவம்) உயிராகவும், சுவை அல்லது ரஸனை உள்ளமாகவும் கொண்டு சுவையின் உயிர்ப்பில் துள்ளித் துள்ளி எழும் அவத்தை எனப்படும் இழையின் படி உடல் இயங்குவது கூத்தாகும்.

'கண் மூலம் அகமாகிய பாவத்தையும், முக மூலம் சுவையாகிய ரசத்தையும், கை மூலம் இழையாகிய அவத்தையையும், அவற்றின வழி உடலையும், கால் மூலம் தாளத்தையும் காட்ட வேண்டும் என முன்னோர் வழிகாட்டியுள்ளனர்.

'கண்வழி முகபாவமும், முகவழி உடல் இயக்கமும், உடலின் இயக்கப்படி கைகளின் அசைப்பும், கை அசைப்பின் தழைவுக்கு ஏற்ப இராகமாகிய பண்ணும், பண்ணின் வரிப்புக்குத் தக்கபடி காலால் தட்டும் தாளமும், தாளமிடும் தாளின் போக்கென்னும் சரிப்படியே கூத்தும் நடைபெறும்' என்று ச. து. சு. யோகியார் அவர்கள் சாத்தனர் கூற்றை விளக்கிக் கூறுகிருர்.

பாவத்தை வெளிப்படுத்துவது 'நிருத்யம்' என்றும், தாளம், லயம் ஆகியவற்றை யொட்டி ஆடப்படுவது 'நிருத்தம்' என்றும் கூறிய தனஞ்சயரின் கூற்று நாட்டிய மரபை யொட்டிய மேற்படி விளக்கத்தை வலியுறுத்தும். பண்ணும் பரதமும், இசையும் கூத்தும், சுவையும் மெய்ப்பாடும் ஒன்ருேடொன்று பிணைந்தவை என்பதைக் காண்கிருேம்.

உணர்ச்சி கண்ணுக்குப் புலனுகாதது. மெய்ப்பாடுகளைத் தோற்றுவித்து நாட்டிய மரபில் கூறப்பட்டுள்ள அபிநயத்தின் வழியாகவே அதை உணரவியலும் என்ற இக்கருத்தைத் தொல்காப்பியரும் கூறியுள்ளார்.

ஒப்பும் உருவும் வெறுப்பும் என்று
கற்பும் ஏரும் எழிலும் என்ரு
சாயலும் நாணும் மடனும் என்ரு
நோயும் வேட்கையும் நுகர்வும் என்ருங்கு
ஆவயின் வரூஉம் கிளவி யெல்லாம்
நாட்டிய மரபின் நெஞ்சுகொளின் அல்லது
காட்ட லாகாப் பொருள என்ப. (தொல். பொருளியல், 53)

மென்மை, நாணம், மடமை, பொருட்பற்று, இன்ப துன்ப நுகர்வு போன்றவற்றை நாடக வழக்கத்தால் புலனெறி வழக்கஞ் செய்த முறைமையாலே நெஞ்சால் உணர்ந்து கொள்ள முடியுமேயன்றி, உலகியல் வழக்கால் ஒருவர் காணும்படி காட்ட இயலாது என்பதைத் தொல்காப்பியர் இங்கே குறிப்பிட்டுள்ளார். இங்கே மனக்குறிப்பாகிற மெய்ப்பாடு கட்புலனுகாது கூத்து (நாட்டிய) மரபின் வழியே உணரப்படும் என்பது கருத்து.

கூத்தில் உணர்த்தப்படும் ஒன்பது சுவைகளை வரிசைப் படுத்தும்போது சாந்தத்திற்கே முதலிடம் தருகின்ருர்.

'சிவமே அமைதி : மாலே ஊக்கம் ;
நான்முகன் ஒடுக்கமாய் நாடினர் புலவர்' (சூ, 39.)

என்று தந்திர சாஸ்திர அடிப்படையில் சாத்தனுர் கூறியுள்ளார். கூத்தை உலகுக்களித்தவன் சிவன் என்ற காரணத்தால் இக் கூத்து நூலில் 'அமைதிக் கடவுளான' சிவனுக்கு உகந்த முதற் சுவை 'நடுவு நிலை' (சாந்தம்) என்று கொண்டு,

> நடுவுநிலை காமம் வியப்புத் திறலே
> விறல் நகை அச்சம் இரக்கம் வெறுப்பே
> ஒன்பதும் சுவையாம் உணர்த்தினர் முன்னோர் (சூ. 28)

என்று மெய்ப்பாடுகளை வரிசைப்படுத்தியுள்ளார்.

பரதரும் எந்தெந்தச் சூழ்நிலைகளில் நிருத்தத்தைப் பயன்படுத்த வேண்டும் என்று நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நான்காவது அத்தியாயத்தில் குறிப்பிடுகிறார். வெற்றிக் கொண்டாட்டம் முடிசூட்டுதல் போன்ற மங்கள நிகழ்ச்சிகளின்போதும், காதல் காட்சிகளின் போதும் மகிழ்ச்சியூட்டும் செய்தியைப் புலப்படுத்தும்போதும், இளவேனிற்காலம், சந்திரோதயம் போன்ற காலத்தில் காதலர்கள் இன்ப நுகர்வைக் குறிப்பிடும்போதும் நாட்டியத்தைப் பயன்படுத்தலாம் என்கிறார்.

சிலப்பதிகாரத்தில் நாட்டியம் (கூத்து) பற்றி வரும் பகுதிகள் எப்படிக் காதல், வீரம் போன்ற உணர்வுகளைத் தோற்றுவிக்க உதவுகின்றன என்பதையும், காளிதாசனுடைய மாளவிகாக்னிமித்திரம் போன்ற நாடகங்களில் எப்படி நாட்டியம் ரசானுபவத்திற்குத் துணை செய்கின்றது என்பதையும் பார்க்கின்றோமன்றோ!

ரசத்தைப் பற்றிக் காவியம், ஓவியம், இசை, கட்டடக்கலை ஆகியவற்றுள்ளும் பேசப்படுகிறதென்றாலும் இதற்கு மூலமந்திரமாக நமக்குக் கிடைப்பது பரதர் தரும் நாட்டிய ரசங்களே. நாட்டியத்துடன் ரசங்கள் மிக நெருங்கிய தொடர்பைப் பண்டு தொட்டே பெற்றிருப்பதால், 'நாட்டிய ரசம்' என்ற பரதரின் சொல்லை விளக்க வந்த அபிநவகுப்தர் 'நாட்டிய முழுமையினின்றும் ரசங்கள் பெறப்படுகின்றன, அல்லது வேறு வகையாகச் சொல்லப் போனால் நாட்டியமே ரசங்கள், ரசங்களின் தொகுதியே நாட்டியம் என்று விளக்கம் தருகிறார்.

(3) நாடகம்

மேனாட்டு நாடக அமைப்பையும் இந்திய நாடக அமைப்பையும் சீர்தூக்கிப் பார்க்கிறார் Henry W. Wells என்பவர். மேனாட்டு நாடகங்களிலும் இந்திய நாடகங்களிலும் பெரும்பாலும் கதை

யோட்டமும் நிகழ்ச்சிகளுக்கிடையே மாறுபாடும் இருப்பதைக் காண் கின்ற போதிலும், அந்தந்த நாட்டு மக்களின் மன இயல்புக்கும் பிரசினைகளை அணுகும் முறைக்கும் உள்ள வேறுபாட்டினால் இவை இரண்டிற்கும் உள்ள வேறுபாட்டை நாம் உணரலாம். மேனாட் டினர் உள்ளதை உள்ளபடி எடுத்துரைப்பதில் (realism) நாட்டம் கொண்டவர்கள். இந்தியர்களோ உண்மையைக் குறிக்கோள் நிலையில் (idealism) வைத்துக் கற்பனை செய்து பார்க்கின்றவர்கள். ஒரு பாத்திரத்தின் இயல்பான தனிப்பட்ட தன்மையைத் துல்லிய மாகக் காட்டுதல், இயல்புக் கூற்று, முயற்சி வலிமையால் வேக மாகவும் துணிவாகவும் செயலாற்றுதல், கதையின் கருப் படிப் படியாக வளர்ந்து முதிர்ந்து உச்சிக்கட்டத்தை அடைந்து திகைப்பை ஏற்படுத்துதல் போன்றவை மேனாட்டு நாடகங்களில் பொதுவாகக் காணககூடியன. இந்திய நாடகங்களில் மாறு பாடுகளை அகற்றிப் போட்டிகளின் தீவிரத்தைத் தவிர்த்து இணைப்பை ஏற்படுததுவதில் ஓரார்வத்தைப் பார்க்கிறோம். முதலில் ஒன்று சேர்ந்த பாததிரங்கள் இடையே சில சூழல்களால் பிரிந்து மீண்டும் கூடும்படியான நிலையைத் தோற்றுவிப்பதே பொதுவாக இந்திய நாடகங்களின் இலட்சியம். எனினும் இவை இரண்டிலுமே ஒருங்கிணைப்புத் தன்மை இருப்பதைப் பார்ககிறோம். இதை H. W. Wells சிறந்த முறையில கூறுகிறார்—

'The dynamics of the Western stage draw the breath in, creating the tension of flexed muscles; the dynamics of the Indian stage let the breath out, creating relaxation and repose. The idealism of the one is heroic, that of the other contemplative. In each case the work of art is organic, developed from a single seed.'

(The classical drama of India, p. 48)

நாட்டியத்தைப் பற்றி நூல் எழுத முற்பட்ட பரதர் இயல் பாகவே ரசத்தை விரிவாக ஆராய்ந்து விளக்கியிருக்கிறார். அவரே நாம் இன்று அறிந்தவரை ரசபத்ததிக்கு அடிகோலியவர். பரத ருக்குப் பிறகு இவ்வழி மறையத் தொடங்கி அலங்காரம், குணம், ரீதி முதலானவை முதலிடம் பெற்றபோதிலும், மீண்டும் பத்தாம் நூற்றாண்டில் ஆனந்தவர்த்தனராலும் அபிநவகுப்தராலும் அது புத்துயிர் பெற்று அசைக்கமுடியாத ஆலங்காரிகர்களின் சித்தாந்த மாக ஒப்புக்கொள்ளப்பட்டு விட்டது.

'துக்கத்திஞலும் சிரமத்திஞலும் சோகத்திஞலும் பீடிக்கப் பட்ட மாந்தரின் உள்ளத்தில் ஏற்பட்டுள்ள அயர்வைப் போக்கிக் கிளர்ச்சியை உண்டுபண்ணி விசிராந்தியைத் தரவல்லது நாட்டியம்' என்று முதல் அத்தியாயத்திலே பரதர் குறிப்பிடுகின்ருர். நாட்டி யத்தின் தன்மையைக் கூறவந்த பரதர்,

> नानाभावोपसम्पन्नं नानावस्थान्तरात्मकं ।
> लोकवृत्तानुकरणं नाट्यं…………

என்று கூறுவதிலிருந்து நாட்டியத்தின் முக்கிய அம்சம், பலவித 'பாவங்களால்' நல்ல முறையில் நிரம்பப்பெற்றது என்பது தெளி வாகிறது. இந்த நாட்டியம் உலக நடைமுறைச் செயல்களைப் பின்பற்றியதாக இருக்கவேண்டும் என்பதாலும், செயல்கள் உணர்வின் அடிப்படையில் எழுகின்றவை என்பதாலும், அவ்வுணர் வாகிற 'பாவம்' எவ்வளவு தூரம் நாட்டியத்தில் முக்கிய இடத் தைப் பெற்றுள்ளது என்பதைக் காண்கிருேம்.

காவியம் விளக்க வந்துள்ள பொருள் (plot அல்லது இதிவிருத்தம்) உடல் என்றும், அதன் பிரிவுகளும் உறுப்புக்களும் இடத்திற்கேற்பவும் ரசத்திற்கேற்பவும் அமைக்கப்படுதல் வேண்டும் என்றும் சொல்வதிலிருந்து ரசத்திற்குக் கொடுக்கப்பட்டுள்ள முக்கிய இடத்தை நாம் அறியலாம். இதைப் பின் வந்த த்வன்யா லோக ஆசிரியரும் வலியுறுத்தியுள்ளார். 'ரசவெளிப்பாட்டை யொட்டியே நாடகத்தில் சந்திகளும் அவற்றின் அங்கங்களும் அமைக்கப்படவேண்டுமேயன்றி, அலங்கார சாஸ்திரத்தில் விதிக் கப்பட்டுள்ள ஒரே காரணத்திற்காக அவற்றை அமைக்கவேண்டும் என்பதில்லை' என்று ஆனந்தவர்த்தனர் த்வன்யாலோகத்தில் (III, 12) தெளிவாகக் கூறியுள்ளார்.

பத்து வகை ரூபகங்களை (நாடகம் என்பது பொது வழக்கு) வேறுபடுத்தி விளக்கும்போதும், ஆசிரியன் செயல்முறைகளாலும் பிரயோகங்களாலும் அவை எப்படி வேறுபடுத்தப்படுகின்றன என்பதைக் காட்டுகிருர். பிரயோகங்களிலே ரசபாவங்களின் வெளிப்பாடுதான் முக்கிய இடம் பெறுகின்றது என்பதைக் காணும் போது, பரதர் 'ரசத்தை' முன்னணியில் வைத்து அவ்வப்போது விளக்குவதைப் பார்க்கிருேம்.

• நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் ஆருவது அத்தியாயத்தில் நாட்டி யத்தின் உறுப்புக்கள் பதினென்றென மொழிகிருர். அவை

யாவன, ரசம், பாவம், அபிநயம், தர்மீ, விருத்தி, பிரவிருத்தி, சித்தி, ஸ்வரம், ஆதோத்யம், கானம், ரங்கம் ஆகியவை (VI. 10). இங்கே முதலிடம் ரசத்திற்கே தரப்பட்டிருப்பதைப் பார்க்கிறோம். பிறிதோரிடத்தில் இதை நேரிடையாகவே சொல்லியிருக்கிறார். 'ரசமின்றி எப்பொருளும் செயற்படுவதில்லை' (நாட்டிய சாஸ்திரம் பக். 71). ரசத்திற்கு அடுத்தபடியாக 'பாவங்களை' வைத்திருப்பதும் பரதரின் கொள்கையை விளக்கும். மேலும், 'ரசங்களையும் பாவங்களையும் எப்படி எப்படி அமைக்கவேண்டும் என்பதை அறிந்த கவிஞனே மேற்கொண்ட முயற்சியில் சித்தி பெறுவான்' என்றும் அவர் கூறுகிறார் (நா. சா. VII. 124).

'नाट्यं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं समाराधनं' என்று காளிதாசன் கூறுவதிலிருந்து நாட்டியத்தில் பலவகை ருசியுடைய மக்களையும் திருப்திபடுத்தக் கூடிய பகுதிகள் அமைந்திருகக வேண்டும் என்பது புலனாகின்றது. 'மனம், வாக்கு, காயம் என்ற மூவகை அபிநயங்களாலும் எந்தக் காவியத்தின் பயனாக அல்லது குறிக்கோளாகக் கருதப்படும் ரசங்கள் உருவாக்கப்படுகின்றனவோ, அவை அப்படி வெளிப்படுவதற்குத் துணை செய்வன 'பாவங்கள்' என்று (நா. சா. VII. 3) பரதர் சொல்வதிலிருந்து, காவியத்தின் முக்கிய பயன் (காவ்யார்த்தம்) ரசானுபவமே யன்றிக் 'காவியத்தின் அர்த்தம்' அல்லது சொற்பொருள் அல்ல என்று அபிநவ குப்தர் தெளிவுபடுத்துகின்றார்.

மனம் அல்லது சத்துவத்திலே தோன்றுகின்ற உணர்ச்சிகளின் மெய்ப்பாடுகள் வியர்த்தல், கண்ணீர் அரும்பல், மெய் விதிர்த்தல் முதலாயின. இத்தகைய சாத்விக அபிநயத்தின் வாயிலாக உள்ளீடான ரசம் உணர்த்தப்படுகிறது என்பதையும் பரதர் எடுத்துரைத்துள்ளார்.

பாத்திரங்களின் உரையாடல், பாடல் ஆகியவை வாக்கின் பாற்பட்ட அபிநயம்.

உடலுறுப்புக்கள், சிறப்பாகக் கண்கள், உதடுகள் போன்ற முக உறுப்புக்கள் 'பாவங்களை' வெளிப்படுத்தும்போது ஆங்கிக அபிநயம் என்று கூறப்படுகின்றது. வள்ளுவரும் 'அடுத்தது காட்டும் பளிங்குபோல் நெஞ்சம், கடுத்தது காட்டும் முகம்' என்றார் (குறள், 706).

இவையன்றி உடுத்தும் உடை, பூசுகின்ற பூச்சு, பூணப்படும் அணிகள் முதலானவையும் பாவங்களை வெளிப்படுத்த உதவுவன. இவற்றை ஆஹார்ய (செயற்கைப் பொருள்) அபிநயம் என்பர்.

இத்தகைய அபிநயங்கள் அனைத்தும் பாவத்தோடு பொருந்திய வையாக இருக்கவேண்டும் (நா. சா. 26, 108) என்று பரதர் தெளிவாகக் கூறுகிறார்.

இதை யொட்டியே (லோகதர்மீ—Realism) உலகியலையொட்டி யும் (நாட்யதர்மீ—Idealism) நாடகவியலை யொட்டியும் கவிஞன் காவியம் புனைவதன் மூலம் எப்படி ரசமெனும் முக்கிய குறிக்கோளை நிறைவேற்றலாம் என்பதைப் பதினான்காம் அத்தியாயத்தில் கூறுகிறார்.

இவற்றைப்போன்றே 'பாரதீ' என்ற சப்தவிருத்தியும், 'சாத்வதீ', 'கைசிகீ', 'ஆரபடீ' என்ற அர்த்த விருத்திகளும், அந்தந்தப் பாத்திரம், நிகழ்ச்சியின் களம் ஆகியவற்றிற்கேற்ற அபிநயத்தைக் கூறும் 'பிரவிருத்தியும்', ரசத்தை வெளிப்படுத்துவ தற்கே உதவுவன என்னும் கருத்தைப் பரதர் விளககியுள்ளார்.

இப்படிப் பலவித அபிநயங்களாலும், விருத்தி, பிரவிருக்தி முதலியவைகளாலும் அடையக்கூடிய முடிவு (சித்தி), நாடகத்தைக் காண்பவனோ காவியத்தைப் படிப்பவனோ கேட்பவனோ பெறுகின்ற ரசானுபவம் ஆகும். அந்த ரசத்தில் ஒன்றிப்போதல் என்பது தேர்ந்த ரசிகனுக்கே இயலும் (நா. சா. 27. 62) என்று பரதர் கூறியதி னின்றும் நாட்டிய இயலைக் கூறவந்த பரதர் எப்படி ரசானுபவத்தை இலக்காகக் கொண்டே தம் நூலை இயற்றியிருக்கிறார் என்பதை நாம் அறிகிறோம்.

H. W. Wells என்பவர், 'With an enormous indebtedness to music and dancing, out of which it may well have grown, it reached an outlook more purely aesthetic than that of any other branch of Hindu expression' என்று கூறியிருப்பது இங்கே ஒருங்கு வைத்து எண்ணத்தக்கது.

நாடகம் முதலான பத்துவகை ரூபகங்களைப் பற்றித் 'தசரூபகம்' என்ற நூலை இயற்றிய தனஞ்சயர், ஒவ்வொன்றின் வேறுபாட்டை வஸ்து (பொருள்), நேதா (பாத்திரங்கள்), ரசம் (மெய்ப்பாடு) என்ற மூன்று அடிப்படைகளில் விளக்கிச் செல்கிறார். நாடகத்தைக்

கண்டும் கேட்டும் இன்புறும் மக்களுக்கு ரசம் அமைக்கப்பட வேண்டிய முறையை உணர்த்தும் வகையில், நாடகப் பொருளை மறந்துவிட்டு ரசத்தை ஊட்டும் வருணனைகளாகவே இருப்பதும் கூடாது, ரசத்தை மறைத்துவிட்டு கதையையே சொல்லிக்கொண்டு போவதும் கூடாது, ஏதேனும் ஒரு ரசத்தை அங்கியாக (முதன்மை யானதாக) வைத்துக்கொண்டு பிறவற்றை ஏற்றவழி அமைத்தல் வேண்டும் என்று கூறுகிறார். (தசரூபகம், 3, 36—38).

வடநூலார் காவியங்களை இரு பெரும் பிரிவுகளாகப் பிரிப்பர். ஒன்று 'த்ருச்யம்' அல்லது காணத்தக்கது, மற்றொன்று 'சிரவ்யம்' அல்லது கேட்கத்தக்கது. முன்னையதில் நாடக வகைகளும் பின்னையதில் செய்யுள், உரைநடை வகைகளும் அடங்கும். நாடகத்தை 'த்ருச்யம்' என்று கூறுவதற்குக் காரணம் நடிகர்களால் நடிக்கப் பெறும்போது அவர்கள் தோற்றுவிக்கும் மெய்ப்பாடுகளைக் காண்பவர்க்கே ரசானுபவம் புலப்படக்கூடும் என்பதாகும். ஆயினும் பெரும்பான்மை பற்றியே இப்படிக் கூறப்பட்டதாகக் கொள்ள வேண்டும். ஏனெனில் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்த வாயிலாக உள்ளவற்றுள் முக்கியமானவை இரண்டு (1) கண், முகம், கை போன்ற உடலுறுப்புக்களின் அசைவுகளால் (ஆங்கிகாபிநயம்) காதல், வீரம், சோகம் போன்றவற்றை உணர்த்துதல் (2) நெகிழ்ச்சியுடனோ வெடிப்புறவோ, பல வகைகளில் உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்துமாறு செய்யுள் வடிவத்திலும், உரைநடை வடிவத்திலும் பேசுதல் (வாசிகாபிநயம்). ஆகவே ஒரு நாடகத்தில் நடிகனுடைய இரு வகை அபிநயங்களையும் முறையே கண்ணால் கண்டும் காதால் கேட்டும் உள்ளததே உள்ள உணர்வுகள் கிளரப்பட்டு, ரசானுபவத்தை, பிரம்மத்தைத் தொடுகின்ற அனுபவததை ரசிகன் பெறுகின்றான் என்பதைப் பார்க்கிறோம்.

இவ்விரு வாயில்களாக நாம் மெய்ப்பாடு பற்றிய இன்ப உணர்வைப் பெறுகின்றோம் என்பதை உணர்த்துவது போல அமைந்துள்ளது, தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டியலின் இறுதியான புறநடைச் சூத்திரத்தில் கூறியிருப்பது.

> *'கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும்*
> *உணர்வுடை மாந்தர்க்கு அல்லது தெரியின்*
> *நன்னயப் பொருள்கோள் எண்ணருங் குரைத்தே'* (சூ. 274)

கண்ணாலும் செவியாலும் செவ்விய முறையில் மெய்ப்பாட்டினை உணர்ந்து இன்புறுதல் உணர்வுடை மாந்தராகிய சஹ்ருதயர்

என்றும் ரசிகர் என்றும் அழைக்கப்படுவோருக்கே இயலும். மற்ற வர்களுக்கு அரிது என்பது கருத்து.

கலையுள்ளம் படைத்த ஒரு ரசிகன் சிறந்த காவியத்தைப் படிக்கும்போதோ கேட்கும்போதோ, அல்லது திறம்பட நடிக்கப் பெறும் ஒரு நாடகத்தைக் காணும்போதோ, பட்டநாயகர் கூறிய வண்ணம் ரஜோகுணமும் தமோகுணமும் வலியிழந்து சத்துவ குணம் ஓங்கிய நிலையில் ஆத்மானந்தத்தை நுகர்கின்றவன் ஆகின்ருன். இதைக் கீதையில் கூறும் யோகியின் நிலையோடு ஒப்பிட்டுக் காணலாம். இங்கே வியாசர் யோகியின் சுகானுபவத் தைக் கூறுகிருர்.

प्रशान्तमनसं ह्येनं योगिनं सुखमुत्तमं ।
उपैति शान्तरजसं ब्रह्मभूतमकल्मषम् ॥ (6.27)

'ரஜோகுணம் ஒடுங்கி மனம் அமைதியுற்ற நிலையில் அவன் நிர்மல யோகியாகிருன். பிரம்மத்தோடு ஒன்றிய அந்நிலையில் மேலான சுகம் அவனை வந்தடைகிறது.'

பரதர் தனஞ்சயர் முதலானேரும் அவர்கள் வழியே வந்த அபிநவகுப்தர், ஜகந்நாத பண்டிதர் முதலானேரும் இந்த ரச-பிரம்ம வாதத்தைக் கருத்தில் கொண்டுதான் தங்கள் கொள்கையை விளக்கிச் சென்றிருக்கிருர்கள்.

(4) ஓவியம்

இத்தாலிய நாட்டு உலகப் புகழ்பெற்ற ஓவியப் புலவரான லியோ நார்டோ டா வின்சி பதினைந்தாம நூற்ருண்டில் தோன்றி யவர். அவர் சிற்பம், கட்டடவேலை ஆகியவற்றிலும் நல்ல அனுபவம் பெற்றவர். ஓவியம் பற்றி அவர் கூறும்போது 'ஆற்றல் மிகக ஓவியப் புலவன் எந்தப் பொருளை வரைய விரும்பினுலும் அது அவனுல் இயலும். கோரக் காட்சியாயினும், கோமாளிக காட்சி யாயினும், காதற் காட்சியாயினும், சோகக் காட்சியாயினும் நாம் அதைக் கண்டு பெறுகின்ற உணர்வு இன்னதென்று கூறவியலாத இன்ப உணர்வே ஆகும். கடலும் மலையும் விண்ணும் மண்ணும் அவனுடைய படைப்பிலே தனி முத்திரையுடன் விளங்குகின்றன,' என்கிருர். கலைஞன் தரும் கற்பனை கலந்த ஓவியம் இயற்கை உருவததினின்றும், அதன நிழற்படத்தினின்றும் மாறுபட்டநிலையில்

எழிலூட்டப்பெற்றதாகக் காணப்படுகிறது. அவன் தருகின்ற வண்ணச் சேர்க்கை, கோடுகள், வளைவுகள் ஆகியவை கவியால் அணிசெய்யப்பட்ட செஞ்சொற்களைப்போல் குறிப்பாகச் சில பொருள்களை உணர்த்தி நம்மைப் பரவசப்படுத்தும் இயல்பின. இசை காதிற்கு விருந்தளிப்பதுபோல் ஓவியம் கண்ணிற்கு விருந்தாக அமைகிறது. இசையில் எடுத்தல் படுத்தல் என்ற கிரமம் உள்ளது போல் ஓவியத்திலும் ஒளியும் நிழலும் ஏற்ற முறையில் அமைந்தால் தான் அது இன்பம் பயக்கும். கவிதைக்கு நாம் கூறியுள்ள ஔசித்யக் கொள்கை ஓவியக்கலை உள்ளிட்ட எல்லாக் கலைகளுக்கும் பொருந்தும். உறுப்புக்களுக்கும் முழுப்பொருளுக்கும் இருக்கவேண்டிய ஒழுங்குமுறை இருந்தால்தான் எந்த ஓவியமும் உள்ளத்தைக் கவரும். ரெய்னல்ட்ஸ் கூறுகின்ற 'the harmony proceeding from the contrast and variety of colours' என்பது இங்கே சிந்திக்கத்தக்கது.

கவிதை ரசானுபவத்தைத் தோற்றுவிக்கமுடியுமானால் சித்திரமும் அத்தகைய அனுபவத்தை ஏற்படுத்த முடியும் என்பது சிலரின் கருத்து. அபிலஷிதார்த்த சிந்தாமணி ஆசிரியரான சோமேசுவரர்,

> शृङ्गारादिरसो यत्र दर्शनादेव गम्यते ।
> भावचित्रं तदाख्यातं चित्रकौतुककारकम् ॥

என்று கூறுகிறார். 'எந்த ஒரு சித்திரத்தைக் கண்டமாத்திரத்தில் சிருங்காரம் முதலான ரசங்கள் எழுகின்றனவோ அச்சித்திரத்தை பாவசித்திரம் என்றழைக்கிறோம்,' என்கிறார்.

உயர்ந்த காப்பியத்திலே (த்வனி காவ்யம்) 'குறிப்பாகப் பொருளை உணர்த்துவதில்தான் பெருமை அடங்கியிருக்கிறது என்று கண்டோம். அது சித்திரத்திற்கும் பொருந்தும் என்பது விஷ்ணு தர்மோத்தரத்தின் கூற்றுக்களிலிருந்து தெரியவருகிறது. சூதாட்டத்திலேயே ஈடுபட்டிருக்கின்றவனைக் குறிப்பிடவேண்டுமானால் சித்திரத்தில் அவன் மேலாடையற்றவனாகக் காட்டப்படவேண்டும். நெடுஞ்சாலையைச் சித்திரத்தில் காட்டவேண்டுமானால் பாரம் சுமந்து செல்லும் ஒட்டகக் கூட்டத்தைச் சித்திரத்தில் வரையவேண்டும். இதைத்தான் கவிதையிலே 'வியஞ்சகம்' என்று சொல்வார்கள். ஆங்கிலத்தில் 'Symbolism' என்று கூறுவார்கள்.

ஓவியங்கள் பண்டைக் காலத்தில் துணிகளிலும், பலகை களிலும், சுவர்களிலும் வரையப்பட்டிருந்தன என்பதற்கு இதிகாசங் களும், பண்டைய காப்பியங்களும் சான்று பகர்கின்றன. ராம்கட் குன்றிலுள்ள யோகிமார குகை ஓவியங்களும், அஜந்தா ஓவியங் களும் கிறிஸ்தவ சகாப்தத்திற்கு முந்திய அமர ஓவியங்கள் என்பதைப் பார்க்கும்போது இக்கலை பண்டை நாளிலேயே எப்படிப் பேணி வளர்க்கப்பட்டது என்பதை அறிகிறோம்.

காளிதாசன் காலத்தில் ஓவியக்கலை உயரிய நிலையை அடைந் திருந்ததைப் பார்க்கிறோம். சகுந்தலையின் அழகை ஓவியத்தில் வடிக்க முயன்றிருக்கிறான் துஷ்யந்தன். ஏற்ற பின்னணியில் பிரிவினால் ஏற்பட்ட ஏக்கத்தையும், காதலினால் அரும்பிய வியர்வை யையும், கேசத்தினின்றும் உதிர்ந்த மலர்களையும், சகுந்தலையின் தோற்றத்தைக் காட்டும் அந்த வண்ண ஓவியத்தில காணும்போது அவளுடைய உணர்வைக் காணமுடிகிறது. ஓவியத்தைக கண்ட துஷ்யநதனின் உள்ளத்திலும் பிரிவால் மேலும் வலியூட்டப்பெற்ற காதலின் தன்மையையும் மென்மையையும் உணர்கிறோம். ஓவியத்திலுள்ள இவ்வெழிலுருவம் ஒரு கலைப்படைப்பு.

Bertram Morris என்பவர் ஓவியம் வரைதலைக் கலை என்றும் அதன் விளைவு எழில் என்றும் கூறுவார்—'Art is a process, beauty is the product.'

இந்த எழிலை நுகரும்போது ஏற்படுகின்ற அனுபவமே ரசானு பவம் எனபபடுவது. இதில் காரணகாரியம் அடங்கியிருக்கின்ற போதிலும் ஒனறினின்று மற்றொன்றை எளிதில் பிரித்துக காண்டல் அரிது என்பது இந்திய ரசககொள்கையினரின் கருத்து. நூற்றுக் கணககான மெல்லிய தாமரை இதழ்களை ஒனறினமேல் ஒன்றாக அடுக்கி ஓர் ஊசியை மேலிருந்து சுருககென்று குத்தினால் ஓரிதழி னினறும் மற்றோரிதழுககு அவ்வூசியின முனை செல்வதற்கு ஒரு வெகு நுண்ணிய காலக்கூறு உண்டெனறாலும் அதை நம்மால் உணரமுடிவதிலலை. அப்படியே ஒரு எழில்மிகு கலைப்பொருளைக் காண்பதற்கும அதன் விளைவாக ரசானுபவம ஏற்படுவதறகும் இடையே, இடைவெளி இலலையென்றே கூறும் அளவிற்கு அவ் விரண்டும் ஒனறோடொனறு இணைநது தோனறுகின்றன என்பது இந்திய ரசககொளகையினரின கருத்தாகும். 'A work of art has worked its effect before we have become conscious of its

presence' என்ற ஹெர்பர்ட் ரீட் என்பவரின் கூற்றும் இதைத்தான் சுட்டுகிறதோ?

மேனுட்டார் போற்றுகின்ற Portrait painting என்பது நம் நாட்டிலும் பண்டுதொட்டு இருந்து வந்திருக்கிறது. காளிதாசனுக்கு முன்பு வாழ்ந்த பாசகவியின் நாடகத்தில் இதைப் பார்க்கிறோம். பவபூதி என்ற நாடக ஆசிரியனும் சித்திரசாலையை வருணித்திருக்கிறான். மேலே கூறப்பட்ட காளிதாசனின் சகுந்தலையும் அப்படிப்பட்ட ஒரு ஓவியம்தான்.

கவிதையிலே வரும் பாத்திரங்களை நாம் தனித்த ஒரு காலத்தில் ஓரிடத்தில் வாழ்ந்தவர்களாகக் கருதாமல் அவர்களின் 'பொதுத் தன்மையை' உணர்வதாலேயே ரசானுபவம் ஏற்படுகிறதென்று அபிநவகுப்தர் முதலானோர் கூறியதை முன்பே பார்த்திருக்கிறோம். அப்படியே ஓவியத்தில் வரையப்பட்ட பாத்திரங்களும் பொதுத் தன்மை வாய்ந்தவையாக ஒரு பொதுவான மனநிலையை அல்லது உணர்ச்சியைப் பிரதிபலிப்பதாகவே கொள்வதன்மூலம்தான் நாம் ரசானுபவத்தைப் பெறுகிறோம். 'The Meaning of Art' என்ற நூலில் Herbert Read கூறுவது மேலே சொல்லப்பட்ட கருத்தை அரண் செய்வதாக அமைந்துள்ளது.

'In the best portraits the painter or the sculptor passes beyond the individual character of his sitter to certain universal implication. I can best illustrate my meaning by another literary analogy. The characters of Shakespeare's great plays are not merely individual characters, for all their realism and fidelity to life, but also prototypes of the passions and aspirations of humanity in general'.

கோவில்கள், அரண்மனைகள் முதலானவற்றுள் தீட்டப்பட்டுள்ள ஓவியங்கள் நவரசங்களையும் தோற்றுவிக்கக்கூடியவை என்று விஷ்ணுதர்மோத்தரம் (III, 41—43) கூறுகிறது.

தமிழ்நாட்டுக் கோவில்களில் பிற கலைகளோடு ஓவியமும் இடம் பெற்றிருந்தது என்பதற்கு இலக்கியச்சான்று, செவ்வேள் உறையும் திருப்பரங்குன்றத்தை வருணிக்கும் 19ஆம் பரிபாடலில் காணப்படுகிறது. திருமால் மருகனின் இக்கோவிலுக்குச் செல்கின்றனர் கணவனும் மனைவியுமான இருவர். ஓரோவியத்தைச் சுட்டி இப்பெண்ணுருவம் யார் ஆணுருவம் யார் என்றெல்லாம்

மனைவி கேட்கக் கணவன் கூறுகிறான்—'இவள் ரதி, இவன் காமன்; இது இந்திரன் மேற்கொண்ட பூனையுருவம், இதோ நிற்பவள் அகலிகை; இத்துறவி கௌதமன், இதோ வீழ்ந்து கிடக்கின்ற உருவம் சாபமிடப்பட்ட அகலிகையின் உருவம்'. இப்படிப் பற்பல வற்றையும் தாங்கிநிற்கும் ஓவிய மண்டபம் அந்த மால்மருகன் மாட மருங்கில் காணப்படுகிறதென்கிறார், ஆசிரியர் நப்பண்ணனார்.

'இரதி காமன் இவளிவன் எனாஅ
விரகியர் வினவ விளுவிறுப்போரும்
இந்திரன் பூசை இவளக லிகையிவன்
சென்ற கவுதமன் சினனுறக் கல்லுரு
ஒன்றிய படியிதென் றுரைசெய் வோரும்
இன்ன பலபல எழுத்துநிலை மண்டபம்'

(பரிபாடல், 19, வரி 48—53)

நாட்டியவரங்கை வருணிக்குமிடத்தில் இளங்கோவடிகளும் அதில் 'ஓவிய விதானம்' இடம் பெற்றிருப்பதைக் குறிப்பிடுவதி னின்றும் ஓவியம், இசை, நடனம் மூன்றுக்கும் நிலைக்களமாக உள்ள அரங்கு, ரசானுபவம் என்ற ஒரே அனுபவத்தைத் தருவதில் எப்படிக் கூடி இயங்குகின்றன என்பதை எடுத்துக்காட்டுகிறார். (சிலப். அரங்கே. வரி 111).

(5) *சிற்பக்கலையும் கட்டடக்கலையும்*

எங்கே ஒழுங்குமுறை, ஒன்றுக்கொன்று ஒவ்வும் இயைபு, உருவக்கூறுகளிலே ஏற்ற இணைப்பு ஆகியவை காணப்படுகின் றனவோ அங்கே கலையழகு இருப்பதாகக் கொள்ளலாம். கவிதை களின் செஞ்சொற்களின் யாப்பிலே இவற்றைக் காணலாம்; சித்தி ரத்தின் கோடுகளிலும் வண்ணங்களிலும் இவற்றைக் காணலாம்; சிற்பம், கட்டடம் ஆகியவற்றிலும் இவற்றைக் காணலாம்.

'கலை என்பது குறிப்பிட்ட பொருளோடு தொடர்புபடுத்தக் கூடியதன்று, ஒரு கருத்தோடு தொடர்புடையது கலையழ கென்பது அழகான பொருளைக் குறிப்பதன்று, ஒரு பொருள் எப்படி அழகாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது என்பதைக் குறிப்பதாகும். அருவருக்கத்தக்கதாகக் கருதப்படும் பொருளைக்கூடக் கலைஞன் அழகுறச் சமைத்து விடமுடியும்' என்கிறார் காண்ட் என்ற மேனாட்டுத் தத்துவஞானி.

'Beauty does not grow by analytic process of thought but is a blossoming from within. It frees us from worldliness and vulgarity and overflows as love universal. Beauty reconciles matter and spirit, harmonises the head and heart and bridges earth and heaven', என்று கூறுகிருர் தத்துவப் பேராசிரியர், பி. என். சீநிவாசாசாரியார்.

இக்கருத்துக்களை நாம் உள்ளத்தே கொண்டு பார்த்தால்தான் இந்தியக் கலைஞர்கள் வடித்துத் தந்துள்ள சிற்பங்களும், கோயிற் கட்டடங்களும் எப்படி ஒரு குறிக்கோள் நெறியில் தோற்றுவிக்கப் பட்டுள்ளன என்பதை நாம் காண இயலும்.

இந்திய நாட்டில் ஓவியம், சிற்பம், கட்டடம் ஆகியவைபற்றிய கலைகள் பெரும்பாலும் அவ்வக்காலத்தில் வழக்காற்றில் இருந்த சமயங்களோடு பிணைந்து வளர்ந்து வந்துள்ளன. புத்தருக்கு முந்திய காலத்திலே சைசுநாக வம்சம் ஆட்சி புரிந்த காலத்தில் உதயீ, நந்தவர்த்தனர் ஆகிய மன்னர்களின் சிலைகள் கற்பனை கலவாத இயல்பான தோற்றத்தையே பெற்றுள்ளனவாகக் காணப் படுகின்றன. புத்தருக்குப் பின் அவர் ஞானோதயம் பெற்றதை 'போதி மரத்தைக்' கொண்டும், நிர்வாணம் எய்தியதை 'ஸ்தூபத் தைக்' கொண்டும் symbolisation என்ற முறையில் அடையாளப் பொருளாகச் சிற்பிகள் வடித்தார்கள். குப்தர்கள் காலத்திற்குப் பின் சிவன், விஷ்ணு, துர்க்கை முதலான தெய்வங்களின் வழிபாடு புத்துணர்வு பெற்றபோது representation என்ற முறையில் தெய்வ உருவங்களில், மிகுதியான கைகள், ஆயுதங்கள், வாகனங்கள் ஆகியவை அமைக்கப்பட்டன. அவற்றின் சக்திகளையும் இயல்பு களையும் பாவங்களையும் உணர்த்தும் வகையில் கலைஞனின் கற்பனை செயற்பட்டு இவ்வடிவங்கள் உருவாயின. ஆனைமுகத்தனும், அம்பிகைபாகனும், சக்ரதாரியும், மகிஷாசுரமர்த்தனியும் நம் கோவில்களில் பிரதிமைகளாகக் காட்சி தருகின்றனவென்றால் அவை உலகியல் அளவுகோலுக்கு உட்பட்டவை அல்ல; அவ்வத் தெய்வத்திற்கு உரிய ஆற்றலை, இயல்பை, செயல்களைச் சித்தரிப் பவையாகவே அவை ஆக்கப்பட்டிருக்கின்றன. மாமல்லபுரத்துக் கோவர்த்தனகிரிதாரியான கிருஷ்ணனும், எல்லோரா குகையிலுள்ள கைலாயமலையும் அதனடியில அவதியுறும் ராவணனும், மேலே வீற்றி ருக்கும் சிவபார்வதி திருக்கோலமும், எலிபாண்டா குகையிலுள்ள திரிமூர்த்தி வடிவமும் சமயமரபை ஒட்டி எழுந்த சிற்பங்கள். சமயப் பின்னணியில் காண்போருக்கே அதன் உள்ளீடான பக்திபாவம்

என்னும் உணர்வு எழும். இங்கே ஆனந்த குமாரசாமி சொன்னதை நாம் நினைவில் கொள்ளவேண்டும். 'Indian art is always a language employing symbols, valid only by tradition and convention'

(Introduction to Indian Art, p. 28).

நம் நாட்டில் கட்டடங்கள் மரத்தாலும், மண்ணாலும், புல்லாலும், கல்லாலும் பண்டை நாட்களில் எழுப்பப்பட்டிருநத காரணத்தால் அவை காலப்போக்கில் அழிந்துவிட்டன. எனினும் இலக்கியங்கள் அவற்றின் பண்டைய அமைப்பு முறையை நாம் அறிந்துகொள்ள ஓரளவு உதவுகின்றன.

'வேழ நிரைத்து வெண்கோடு விரைஇத்
தாழை முடித்துத் தருப்பை வேய்ந்த
குறியிரைக் குரம்பை'

(பெரும்பா. 1. 263—265)

என்ற பகுதியில் இல்லங்களை அமைக்க அன்று பயன்படுத்தப்பட்ட பொருள்களை அறிகிறோம். மகேந்திரவர்ம பல்லவன் காலத்தில் கட்டப்பட்ட குடைவரைக் கோவில்கள் கட்டடக்கலையில் ஒரு திருப்பத்தை ஏற்படுத்தின. அநித்தியமான மக்களும் மன்னர்களும் வாழும் இடங்களைக் கட்டுவதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட செங் கல்லையும் சுண்ணும்பையும் விட, நித்திய பரம்பொருளை நினைவூட்டிக் கொண்டிருக்கும் தெய்வத் திருவுருவங்களுக்கு இருப்பிடமான திருக்கோயில்களைக் கட்ட எண்ணிய கலைஞர்கள், நீண்ட நெடுங் காலம் இருக்கக்கூடிய வகையில் கருங்கற்களால் அவற்றைச் சமைத்தனர். பரம்பொருளான அவன் அட்டமூர்த்தியாய் ஒவ்வொரு சித்தையும் அசித்தையும் தன் உடலாகக் கொண்டுள் ளான். அவன் உறையும் கோவிலின் உறுப்புக்களும் மானிட உருவை நினைவூட்டும் வகையில் பாதம் (தூண்), கர்ப்பகிருஹம் (மூலாதாரம்), சுவர் (வயிறு), சுவருக்கும் சிகரத்திற்கும் இடைப் பட்ட 'களம்' (கழுத்து), அதற்கு மேலே உள்ள நாசிகை (மூக்கு), சிகரம் (தலை), ஸ்தூபி (சிகை) என்ற வகையில் அதன் கீழ்மேல் அமைப்பு (vertical structure) அமைந்திருப்பதைப் பார்க்கிறோம். கர்ப்ப கிருஹத்தைச் சுற்றியுள்ள பல பிராகாரங்கள் அல்லது ஆவரணங்கள் நம் உடலில் உள்ள அன்னமயம், பிராணமயம், மனோமயம், விஞ்ஞானமயம், ஆனந்தமயம் என்னும் கோசங்களை நினைவூட்டுவன. புறச் சூழல்களையும் கட்டுக்களையும் கடந்து

கருவறைக்குச் செல்லும்போது ஆனந்தத் தேன் சொரியும் அண்டர் பிரானை நாம் காண்கிறோம். ஸ்கந்தோபநிஷத்தும் 'தேஹோ தேவாலய: ப்ரோக்த: ஜீவோ தேவ: சநாதந:' என்று கூறுகிறது. 'Architectural art is the transcription of the body's state into forms of building' என்று ஜி. ஸ்காட் என்பவரும் கூறுகிறார்.

ஒவ்வொரு கோவிலிலும் உறுப்புக்களாக அமைந்துள்ள கற்கள் 'நிலத்தையும்', திருக்குளம் அல்லது கிணறு 'நீரையும்', ஒளி விளக்குகள் 'தீயையும்' குறிப்பன. அவற்றுடன் அங்கே இயங்கும் 'காற்றையும்' பரந்து விளங்கும் 'வெளியையும்' நுணுகிப் பார்ப்போர்க்கு எங்கும் நீக்கமற நிறைந்துள்ள பரம்பொருள் புலனாகும். கோபுரங்களிலும் தூண்களிலும் சுவர்களிலும் வடிக்கப்பட்ட சிற்பங்களும், தீட்டப்பட்ட ஓவியங்களும், அப்பரம்பொருளின் வெளிப்பாடான பிரபஞ்சத்தின் பல்வேறு அம்சங்களாக ஆன்மீக நெறிநின்றோர் காண்பர். இவ்வாறு தத்துவக் கண்கொண்டு காண்போருக்கன்றிக் கலைக்கண் கொண்டு பார்ப்போருக்கும் இவற்றிற்கிடையே ஒரு ஒழுங்கு முறையை (rhythm) இயைபை (organic unity) அழகை (spiritul beauty)க் காணவியலும். குழலூதும் கண்ணபிரானும், நடமாடும் நடராசப் பெருமானும், எழிலோவியமாய் அருள்புரியா நிற்கும் இலக்குமியும், இமவான் மகளும் கண்ணிற்கும் கருத்திற்கும் விருந்தாக இருப்பதை நல்லிதயம் படைத்த எல்லோரும் உணர்வர்.

கட்டடங்களை அமைப்பதற்கு முன் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட இடத்தில் 'வாஸ்து சாந்தி' செய்தல் வேண்டும் என்பது மானசாஸ்திரம் முதலான மனையடி சாஸ்திரங்களில் கூறப்பட்டுள்ளது. மனைக்குத் தேவதையான 'வாஸ்தோஷ்பதி' ருக்வேதத்தில் துதிக்கப் படுகிறது. மக்களையும் மாடு கன்றுகளையும் மாற்றார் சீற்றத்தி னின்று காக்க அந்தத் தேவதையை அக்கால மக்கள் வேண்டினர். அந்தகாசுர வதத்தின் பின் சிவனின் வியர்வையினின்றும் தோன்றிய இந்தக் கொடிய தேவதை தேவர்களுக்கும் அசுரர்களுக்கும் இன்னல் பல விளைவித்துப் பூமியில் வீழ்ந்ததாம். தேவர்களும் அசுரர்களும் அது மேலெழாதவாறு மனையின் பல்வேறு பகுதிகளில் தாமே அமர்ந்திருப்பதாக வாஸ்து சாஸ்திரம் கூறும். பூமியின்மீது எழுப்பப்படும் மக்களில்லங்கள், அரண்மனைகள், நகரங்கள், கோவில்கள், கோவிலிலுள்ள பிம்பங்கள் ஆகியவற்றை அமைக்கும் முறையைக் கூறும் சாஸ்திரம் அவ்வாஸ்துபுருஷனின பெயரால் 'வாஸ்து வித்யை' என்று கூறப்படுகிறது. 'வாஸ்துவே பிரம்மம்'

என்ற கருத்து, போஜனுல் சமராங்கணசூத்ரதாரம் என்ற நூலில் (II. 4) குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

நந்தியாவர்த்தம், சர்வதோபத்ரம் முதலான மனையமைப்புக்களும், ஏகதளம், த்விதளம் முதலான பல அடுக்கு நிலைகளும், ஸ்தானகம் (நிற்கும் திருக்கோலம்), ஆசீனம் (அமர்ந்திருக்கும் திருக்கோலம்), சயிதம் (படுத்திருக்கும் திருக்கோலம்) முதலான நிலைகளில் பல்வேறு அளவு முறைகளில் ஆக்கப்பெற்ற திருவுருவங்களும் பலப்பலவாக இருந்தபோதிலும் இவையனைத்திலும் ஒவ்வுந் தன்மை (ஔசித்யம்) போற்றப்பட்டிருப்பதைப் பார்க்கிறோம்.

கோவிலையோ அரண்மனையையோ மையத்தில் வைத்து அக்காலங்களில் நகரங்களை உண்டுபண்ணியதாக அறிகிறோம்.

'நடுவூர் நகர்செய்து அடுபவம் துடைக்கும்
அருட்குறி நிறுத்தி அருச்சனை செய்த'

நிலையைக் கல்லாடம் (v. 14) கூறுகிறது.

'பால்வேறு தெரிந்த நால்வேறு தெருவும்
சந்தியும் சதுக்கமும் ஆவண வீதியும்
மன்றமுங் கவலையு மறுகும்'

என்று சிலப்பதிகாரம் செப்புகிறது. காஞ்சிமாநகரின் கவின்மிகு அமைப்பு,

'அரசர்குலப் பெருந்தெருவும் தெற்றி முற்றத்
தாயுதங்கள் பயிலும்வியலிடமும் அங்கண்
புரசைமதக் கரிகளொடு புரவி யேறும்
பொற்புடைய வீதிகளும்'

என்ற சேக்கிழாரின் செஞ்சொற்களில் காணக்கிடக்கின்றது. (பெரியபு. திருக்குறிப்புத்—100).

ராஜராஜன் கட்டிய தஞ்சைப் பெருங்கோயிலையும் மதுரை மீனாட்சியம்மன கோயிலையும் காண்போருக்கு வியப்பு (விஸ்மயம்) மேலிடாமல் இருக்காது. அதேபோல் தாஜ்மகாலைக் காண்போருக்கு ரதி பாவம் ஏற்படுவதும் இயல்பு. இவ்வகையில் கட்டடங்களும் அத்புதம், சிருங்காரம் போன்ற ரசங்களை எழுப்பக்கூடும் என்கிறார் போஜர் (சமராங்கணசூத்ரதாரம், 31, 18).

முடிவுரை

'Precisely as love is reality experienced by the lover and truth is reality as experienced by the philosopher, so *beauty* is experienced by the artist' என்று கூறுகிறார் ஆனந்த குமாரசாமி. 'அழகு', 'வனப்பு', 'எழில்', 'ஏர்' என்ற சொற்களை நாம் பல பொருள்களைக் குறித்துப் பொதுவாகப் பயன்படுத்தினாலும், கலை நுணுக்கத்தோடு பார்க்கின்றவர்களுக்கு அவை வெவ்வேறு பொருளைத் தருவனவாகவே காணப்படும். இவ்வேறுபாட்டை உணர்த்தும் வகையில் ஏற்ற சொற்களைப் பயன்படுத்த இயலா விட்டாலும் அவ்வேறுபாட்டை ஒருவாறு நாம் உணர்கின்றோம். 'Picture is lovely, action is noble, colour is brilliant, gesture is graceful, song is sweet, poem is charming' என்று சொல்லு கின்ற விடத்து ஒருவாறு நாம் கண்டோ கேட்டோ அதிலுள்ள எழில் வேறுபாட்டை உணர்கிறோம்.

பல்வேறு கலைகளில் நாம் காணும் அழகுணர்ச்சியை ஹேகல் பின்வருமாறு வரிசைப்படுத்திக் காண்கிறார்:

1. Symbolic art eg. Oriental and Prehellenistic art (architecture).

2. Classical art, eg. Greek sculpture.

3. Romantic art, eg. painting, music and poetry.

இறுதியான உண்மை அல்லது ஆன்மீக மெய்ப்பொருளை நோக்கிச் செல்லும் அனுபவ நிலைகளில் மேலே சொன்ன முதல் வகை கீழ்ப்படியிலுள்ளது, அடுத்தடுத்து வருபவை மேற்படிகளுக்கு இட்டுச் செல்பவை என்பது அவருடைய கருத்து.

வெப்பம் (தீ), புயல் (காற்று), மழை (நீர்) முதலிய இயற்கைப் பொருள்களின் சீற்றத்திலிருந்து தன்னைக் காத்துக்கொள்வதற்கு மனிதன் கட்டடத்தைக் கட்டினான். அறிவு முதிர்ச்சியும் பண் பாட்டு விளக்கமும் மேலிட்டபோது வீடு, அரண்மனை, கோவில் முதலியவை இயல்பான தேவையை (utility) நிறைவு செய்வதோடு நிற்காமல், கலையுணர்வையும் ஊட்டும் வகையில் அமைக்கப்பட்டன. சிறப்பாகக் கோவில்கள் பல கலைகளுக்கும் உறைவிடமாக அமைந்தன. அக்கோவிலில் சமைக்கப்பெற்ற சிற்பங்கள் கலை யழகைப் பெற்றிருந்தன என்பதோடமையாது தத்துவ விளக்கங்க ளாகவும் திகழ்ந்தன. கட்டடத்தில் காணப்பட்ட கலையழகைக்

காட்டிலும் சிற்பத்தில் கூடுதலான கலையழகைக் காண்கிறோம். இதிலேதான் உணர்வுகளின் பிரதிபலிப்பை நாம் காண முடிகிறது. இதனினும் மிக்க கலையழகும் உணர்வூக்கமும் ஓவியத்தில் உண்டு. ஆயினும் ஓவியத்தால் ஆகாத உணர்வூட்டம் இசையினால் கிடைக்கப்பெறும். ஒரு ஓவியம் குறிப்பிட்ட ஒரு உணர்வையே தூண்டக்கூடும். சிலவற்றைத்தான் சிறிது காலத்திற்கே தூண்டக்கூடும். வழிவழியே வந்த இசை அப்படி அன்று. ஒவ்வொரு கலைஞனின் கற்பனையிலும் இசை ஒரு தனி முத்திரையுடன் வெளிவரும். பல்வேறு உணர்ச்சிகளைத் தூண்டும் சக்தி அதற்கு உண்டு. நாத வெள்ளத்தில் லயிக்கச்செய்யும் சக்தி மேலே சொன்ன கலைகளுக்குக் கிடையாது. சாகித்தியச் சிறப்பும் அவற்றிற்கு இல்லை. ஆகவே இசையே தலைசிறந்த கலை என்பாரும் உண்டு. 'All art aspires to the condition of music'—Schopenhauer. எனினும் தேர்ந்த கவிஞனின் செஞ்சொற்காவியம் பல்வேறு நுண்ணிய உணர்வுகளைக் கிளரிப் பலதரப்பட்ட மக்களையும் அவரவர் ரசிகத் தன்மைக்கேற்பவும், ருசிக்கேற்பவும் இன்பமூட்டும் சக்தி வாய்ந்தது என்பதை மறுக்கவியலாது. அது தருகின்ற மேலான இன்பம் பிரம்மானந்தத்தைத் தொடும் நிலை. முத்தர் நிலையில் உணரப்படும் பிரம்மானந்தத்தை நோக்கக் கீழ்நிலையது என்றாலும், கலைகள் மூலம் மனிதன் பெறக்கூடிய பொறியுணர்வு (pleasure), மன உணர்வு (happiness) ஆகியவற்றைக் கடந்த ஆத்மானந்தத்தைப் (aesthetic bliss) பெறும்படி செய்வதில் கவிதைக்கு மேலான ஒன்றில்லை. உணர்வோடு அறிவையும் ஓரோவழி கலைகளின் வாயிலாகப் பெறக்கூடும் என்றபோதிலும் நேரிடைப் பயன் ரச உணர்வே என்பது ஆனந்தவர்த்தனர் முதலானோரின் கருத்து.

சத்தெனும் சிவனுடன் இணைபிரியாதிருக்கிறாள் அருளே உருவான உமை. இதுவே உமையொரு பங்கனின் உருவம். சத்திய நாராயணனின் மார்பில் தயா சொரூபியான இலக்குமி இலங்குகிறாள். இதுவே லக்ஷ்மீநாராயணத் திருவுருவம். அர்த்தநாரித் தத்துவமும் லக்ஷ்மீகாந்தத் தத்துவமும் மலரும மணமும், விளக்கும் ஒளியும், சொல்லும் பொருளும் போல, உண்மையும் (சத்யம்), அழகும் (சுந்தரம்) ஒன்றும் கலைத் தத்துவத்தை உணர்த்துகின்றன என்று கொள்ளலாம். இந்த அழகுக் கலையை முருகுணர்ச்சியை வளர்ப்போம். அழகன், சொக்கன், முருகன் என்று போற்றப்படும் அவன் அழகிலிருந்து விரிந்ததே இவ்வுலகம் என்பதை உணர்வோம். பெருகுக இன்பம் உலகெலாம்.

VII. பிற்சேர்க்கை

1. சம்ஸ்கிருதப் பகுதிகளின் ஆங்கில எழுத்தாக்கம்

Page

4. Sarvabhūteṣu yenaikam bhāvam avyayam īkṣate
Avibhaktam vibhakteṣu tajjñānam viddhi sāttvikam.

5. Mā niṣāda pratiṣṭhām tvam agamaḥ śāśvatīḥ samāḥ
Yat krauñcamithunād ekam avadhīḥ kāmamohitam.

8. Kāvyanāṭyayor hi lokānusāritvam vā vaicitriyayogitvam vā dharmaḥ.

9. Tā ā caranti samanā purastāt
Samānataḥ samanā paprathānāḥ
Ṛtasya devīḥ sadaso budhānā
Gavām na sargā uṣaso jarante.

13. Dharmārthakāmamokṣeṣu vaicakṣaṇyam kalāsu ca
Prītim karoti kīrtim ca sādhukāvya-nibandhanam.

16. Naisargikī ca pratibhā śrutam ca bahu nirmalam
Amandaś ca abhiyogaḥ asyāḥ kāvyasampadah.

17. Pratibhā apūrva-vastu-nirmāṇa-kṣamā prajñā
Tasyā viśeṣo rasāvēśa-vaiśadya-saundarya kāvya-
[nirmāṇa-kṣamatvam.

19. Śṛngārī cet kaviḥ kāvye jātam rasamayam jagat
Sa eva vītarāgaś cet nīrasam sarvam eva tat.

20. Yeṣām kāvyānuśīlana-abhyāsavaśād viśadībhūte manomukure varṇanīya-tanmayībhavana-yogyatā te svahṛdaya-samvādabhājaḥ sahṛdayāḥ.

22. Vibhāvānubhāvavyabhicāri-samyogāt rasaniṣpattiḥ.

24. Śabdārthau sahitau kāvyam.

27. Tām abhyagacchat ruditānusārī kaviḥ kuśedhmāharaṇāya
[yātaḥ
Niṣādaviddhāṇḍaja-darśanotthaḥ ślokatvam āpadyata
[yasya śokaḥ.

Page

28. Yad imā vājayan aham oṣadhīh hasta ādadhe
Ātmā yakṣmasya naśyati purā jīvagṛbho yathā.

29. Guṇadoṣau budho gṛhṇan indukṣveḷau iva Īśvaraḥ
Śirasā ślāghate pūrvam param kaṇṭhe niyacchati.

41. Vibhāva-anubhāva-vyabhicāri-samyogāt rasaniṣpattiḥ.

43. Yo'rtho hṛdayasamvādī tasya bhāvo rasodbhavaḥ.
Śarīram vyāpyate tena śuṣkam kāṣṭham iva agninā.

50. Kiyad idam adhikam me yad dvijāya arthayitre
Kavacam aramaṇīyam kuṇḍale ca arpayāmi
Akaruṇam avakṛttya drāk kṛpāṇena niryad
Bahala-rudhira-dhāram maulim āvedayāmi.

52. Navocchalita-yauvana sphurad-akharva-garva-jvare
Madīya-gurukārmukam galitasādhvasam vṛścati
Ayam patatu nirdayam dalita-dṛpta-bhūbhṛd-gala
Skhalad-rudhira-ghasmaro mama paraśvadho bhairavaḥ.

53. Śṛngāra eva madhuraḥ paraḥ prahlādano rasaḥ
Tanmayam kāvyam āśritya mādhuryam pratitiṣṭhati.

61. Na yatra duhkham na sukham na cintā
Na dveṣarāgau na ca kācid icchā
Rasaḥ sa śāntaḥ kathito munīndraiḥ
Sarveṣu bhāveṣu śamapradhānaḥ.

62. Drutasya bhagavad-dharmāt dhārāvāhikatām gatā
Sarveśe manaso vṛttiḥ bhaktir ityabhidhīyate.

63. Ratir devādiviṣayā vyabhicārī tathāñjitaḥ
Bhāvaḥ proktaḥ tadābhāsā hyanaucitya-pravartitaḥ.

64. Cañcad-bhuja-bhramita-caṇḍa-gadābhighāta-
Sañcūrṇitoruyugalasya Suyodhanasya
Styānāvanaddha-ghana-śoṇita-śoṇa-pāṇiḥ
Uttamsayiṣyati kacāmstava devi bhīmaḥ.

66. Surāṅganābhir āśliṣṭāḥ vyomni vīrā vimānagāḥ
Vilokante nijān dehān pherunārībhiḥ āvṛtān.

Page

68. Anaucityād ṛte nānyad-rasabhaṅgasya kāraṇam
Prasiddha aucitya-bandhas tu rasasya upaniṣat parā.

73. Prāk prītir darśitā seyam ratiḥ śṛṅgāratām gatā
Rūpa-bāhulya-yogena tad-idam rasavad-vacaḥ
Ityāruhya parām koṭim krodho raudrātmatām gatah,

74. Rāmo'yam Sītā-viṣayaka-ratimān,
Sītādirūpa-ālambanavibhāva-udyānādirūpa-uddīpanavibhāva-kaṭākṣādirūpa-anubhāva-utkaṇṭhādirūpa-vyabhicāribhāvattvāt.

81. Rasaḥ bhujyate na pratīyate.

83. Grīvābhaṅgābhirāmam muhur-anupatati syandane [dattadṛṣṭiḥ
Paścārdhena praviṣṭaḥ śarapatanabhayād bhūyasā [pūrvakāyam
Darbhair-ardhavalīḍhaiḥ śrama-vivṛta-mukha-bhram-[śibhiḥ kīrṇavartmā
Paśyodagraplutatvāt-viyati bahutaram stokam urvyām [prayāti.

85. Pratipattau asambhāvanāvirahaḥ, svagatatvapara-gatatvaniyamena deśakāla-viśeṣāveśaḥ, nijasukhādivivaśībhāvaḥ, pratītyupāyavaikalyam, sphuṭatvābhāvaḥ, apradhānatā, saṃśayayogaś ca.

89. Raso vai saḥ. Rasam hyeva ayam labdhvā ānandī bhavati.

93. Upoḍharāgeṇa vilolatārakam tathā gṛhītam śaśinā [niśāmukham
Yathā samastam timirāṃśukam tathā puro'pi rāgād [galitam na lakṣitam.

94. Spṛṣṭās tā nandane śacyāḥ keśasambhoga-lālitāḥ
Sāvajñam pārijātasya mañjaryo yasya sainikaiḥ.

Page

95\. Yo yaḥ śastram bibharti svabhuja-gurumadaḥ pāṇḍavīnām
[camūnām
Yo yaḥ pāñcālagotre śiśur adhikavayā garbhaśayyām
[gato vā
Yo yaḥ tatkarmasākṣī carati mayi raṇe yaś ca yaś ca
[pratīpaḥ
Krodhāndhaḥ tasya tasya svayam api jagatām
[antakasyāntako'ham.

96\. Dayitayā grathitā sragiyam mayā hṛdayadhāmani
[nityaniyojitā
Galati śuṣkatayāpi sudhārasam virahadāha rujām
[parihārakam.

102\. Śabdārtha-śāsana-jñānamātreṇaiva na vedyate
Vedyate sa tu kāvyārtha-tattvajñair eva kevalam.

103\. Bhrama dhārmika viśrabdham saḥ śuṇako'dya māritaḥ tena
Godāvarīnadīkūla-latā-gahanavāsinā dṛptasimhena.

105\. Boddhṛ-svarūpa-saṅkhyā-nimitta-pratītikālānām
Āśraya-viṣayādīnām bhedāt bhinno'bhidhīyate vyaṅgyaḥ.

109\. Mukhyārthabādhe tadyoge rūḍhito'tha prayojanāt
Anyo'rtho lakṣyate yat sā lakṣaṇā-āropitā kriyā.

110\. Pratīyamānam punar anyad eva vastu asti vāṇīṣu
[mahākavīnām
Yat tat prasiddha-avayavātiriktam vibhāti lāvaṇyam iva
[aṅganāsu.

Gaccha gacchasi cet kānta panthānaḥ santu te śivāḥ
Mamāpi janma tatraiva bhūyāt yatra gato bhavān.

111\. Yatra arthaḥ śabdo vā tam artham upasarjanīkṛta-svārtham
Vyaṅktaḥ kāvyaviśeṣah sa dhvanir iti sūribhiḥ kathitaḥ.

113\. Ravi-saṅkrānta-saubhāgyaḥ tuṣāra-āvṛta-maṇḍalaḥ
Niśvāsāndha iva ādarśaḥ candramā na prakāśate.

114\. Tadā jāyante guṇāḥ yadā te sahṛdayair gṛhyante
Ravi-kiraṇa-anugṛhītāni bhavanti kamalāni kamalāni.

115\. Evam vādini devarṣau pārśve pitur adhomukhī
Līlākamala-patrāṇi gaṇayāmāsa pārvatī.

Page

117. Kṛtakakupitaiḥ bāṣpāmbobhiḥ sadainya-vilokitaiḥ
Vanam api gatā yasya prītyā dhṛtāpi tathā ambayā
Navajaladharaśyāmāḥ paśyan diśo bhavatīm vinā
Kaṭhinahṛdayo jīvatyeva priye tava priyaḥ.

119. Dūrākarṣaṇa-mohamantra iva me tannāmni yāte śrutim
Cetaḥ kālakalām api prakurute na avasthitim tām vinā.

120. Yauvanodgama-nitāntaśaṅkitāḥ śīla-śaurya-bala-kānti
[lobhitāḥ
Saṅkucanti vikasanti rāghave jānakī-nayana-nīrajaśriyaḥ.

122. Sarvaikaśaraṇam akṣayam adhīśam īśam dhiyām
[harim kṛṣṇam
Caturātmānam niṣkriyam arimathanam namata
[cakradharam.

123. Vijitāripuro mūrtau vilasatsarvamaṅgalaḥ
Rājamauliḥ asau bhāti rudradevo jagatpatiḥ.

128. Anaucityād ṛte nānyad rasabhaṅgasya kāraṇam
Prasiddhaucitya-bandhas-tu rasasya upaniṣat parā.

Idam uttamam atiśayini vyaṅgye vācyāt dhvanir budhaiḥ kathitaḥ.

129. Yatrārthaḥ śabdo vā tam artham upasarjanīkṛtasvārthau
Vyaṅktaḥ kāvyaviśeṣaḥ sa dhvanir iti sūribhiḥ kathitah.

Śayite savidhepi anīśvarā saphalīkartum aho manorathān
Dayitā Dayitānanāmbujam daramīlan-nayanā nirīkṣate.

130. Rāghava-viraha-jvālā-santāpita-sahyaśaila-śikhareṣu
Śiśire sukham śayānāḥ kapayaḥ kupyanti pavanatanayāya.

132. Tanaya-maināka-gaveṣaṇa-lambīkṛta-jaladhi-jaṭhara-
praviṣṭa-himagiri-bhujāyamānāyāḥ-bhagavatyāḥ
bhāgīrathyāḥ sakhīm.

133. Mitrātri-putra-netrāya trayī-śātrava-śatrave
Gotrāri-gotrajatrāya gotrātre te namo namaḥ.

135. Dādado duddaduddādī dādādo dūdadīdadoḥ
Duddādam dadade dudde dadādadadado'dadaḥ.

138. Anādinidhanam brahma śabdatattvam yadakṣaram
Vivartate arthabhāvena prakriyā jagato yataḥ.

Page

139 Araṇistham yathā jyotiḥ prakāśāntarakāraṇam
Tadvat śabdo'pi buddhisthaḥ śrutīnām kāraṇam pṛthak.

140. Arthapravṛtti-tattvānām śabdā eva nibandhanam.
Vācām eva prasādena lokayātrā pravartate.

141. 'Siddhe śabdārthasambandhe.'
'Nityāḥ śabdārthasambandhāḥ.'
'Autpattikas tu śabdasya arthena sambandhaḥ.'
'Apauruṣeyaḥ śabdasya arthena sambandhah.'
'Sāmayikaḥ śabdāt arthasampratyayaḥ na svābhāvikaḥ.'
'Śabdārthaśarīram tāvat kāvyam.'

142. 'Śakyārtho'pi buddhisattāsamāviṣṭa eva na tu bāhyasattāviṣṭaḥ.

144. Grahaṇa-grāhakayoḥ siddhā yogyatā niyatā yathā
Vyaṅgya-vyañjakabhāvena tathaiva sphoṭanādayoḥ.

Yathā padārthadvāreṇa vākyārthaḥ sampratīyate
Vācyārthapūrvikā tadvat pratipattasya vastunaḥ.

147. Vīṇāvādana-tattvajñaḥ śrutijāti-viśāradaḥ
Tālajñaś ca aprayāsena mokṣamārgam sa gacchati.

148. Caitanyam sarvabhūtānām vivṛtam jagadātmanā
Nādabrahma tadānandam advitīyam upāsmahe.

150. Ato nirantarāyatvāt parām viśrāntim āśritā pratibhānubhava-smṛtyādi-anyabodhavilakṣaṇā brahmasamvidvisadṛśī nānā-ratyādi-sangamāt sukharūpā svasamvedyā samvidāsvādanābhidhā rasaḥ syāt..........

156. Nānābhāvopasampannam nānāvasthāntarātmakam
Lokavṛttānukaraṇam nāṭyam......

157. Nāṭyam bhinnarucer janasya bahudhāpi ekam samārādhanam.

160. Praśāntamanasam hi enam yoginam sukham uttamam
Upaiti śāntarajasam brahmabhūtam akalmaṣam.

161. Śṛṅgārādi-raso yatra darśanād eva gamyate
Bhāvacitram tad ākhyātam citrakautukakārakam.

2. நூற்பொருள் அகரவரிசை

அகம் 57
அச்சம் (பயம். பயானகம்) 43, 49
அசம்லக்ஷ்யக்ரம
வியங்கியம் 116, 118
அத்யந்ததிரஸ்க்ருத
வாச்யத்வனி 113
அத்வைத வேதாந்தம் 90
அதம காவியம் 133
அதிசயோக்தி 25, 26
அந்தர்ப்பாவ வாதிகள் 99-101
அநிர்வாச்ய வாதிகள் 102
அநுப்ராசம் 92, 94, 134
அநுபாவம் 41, 42
அநுமிதி வாதம் 73, 103, 104
அபிதா சக்தி 107, 108
அபிநயம் 157, 158
அபிவ்யக்தி வாதம் 81-88, 139
அபிஹிதாந்வய வாதம் 105
அம்மை 36, 67
அர்த்தசக்திமூலத்வனி 123, 124
அர்த்தாந்தர சங்க்ரமித
வாச்யத்வனி 114
அலங்காரம் (அணி) 21, 24, 39, 92
அலங்காரத்வனி 133
அழுகை (சோகம், கருணம்) 43, 46
ஆகுபெயர் 109
ஆவந்திகா 40
ஆக்ஷேபம் 93
இசை 145-151, 170
இலக்கணை (லக்ஷணு, பக்தி)
97-101, 108, 109
இளிவரல் (ஜுகுப்சை, பீபத்சம்)
43, 47
இறைச்சி 125
உத்தமகாவியம் 130
உத்தமோத்தமகாவியம் 129
உத்பிரேக்ஷை 132, 133
உபயசக்திமூலத்வனி 123
உவகை (சிருங்காரம், ரதி) 43,
52, 53
உவமை 27-31, 92
ஓவியம் 160, 162
ஓஜஸ் 64, 95
ஔசித்யம் 51, 63-68, 128, 161, 168
கட்டடக்கலை 164
கத்யம் 23
கவி-சஹ்ருதயன் 20
கவிதை இன்பம் 170
காவிய குணங்கள் 22, 33, 34, 38,
40, 64, 95
காவிய தோஷங்கள் 21, 64
காவியப்பாகுபாடு 128
காவிய அலங்காரம் 21-32
குணீபூத வியங்கியம் 93
கூத்து 152
கைக்கிளை 119
கோவில் 163, 166
சங்கடனை 96, 127
சத்துவம் 42
சப்தசக்திமூலத்வனி 122
சப்தசித்திரம் 134
சப்தபிரம்மம் 141
சப்தஸ்போடம் 136, 141, 148
சம்போகம் 54
சம்லக்ஷ்யக்ரம வியங்கியம் 115, 118
சம்வித்விசிராந்தி 88
சமாசோக்தி 93
சர்வணை 88
சஹ்ருதயன் 20, 42, 102
சாங்கியம் 90
சாங்கிய பிரத்யபிக்ஞை 90
சாத்விக அபிநயம் 157
சாத்விக பாவம் 42
சாதாரணீகரணம் 87, 143
சாந்தரசம் 59-61, 153, 154
சித்திரம் 161

சித்திரக்கவி 134
சிரவ்யகாவியம் 159
சிருங்காரம் 53-55
சிற்பக்கலை 164
சுருதிகள் 149
சுவபாவோக்தி 27
சொல்லும் பொருளும் 140-143
த்ருச்யகாவியம் 159
த்வன்யபாவவாதிகள் 91
த்வனி 136, 137
த்வனி காவியம் 129
த்வனிக்கொள்கை 91
த்வனிப்பொருள் 97, 106 110, 111
த்வனி வகைகள் 112
தாத்பர்ய சக்தி 105, 106
திணை 57
துறை 67
தோல் 36
நகை (ஹாஸம், ஹாஸ்யம்) 43, 45
நாட்டியம் 151
நாட்டிய உறுப்புக்கள் 156
நாட்டிய மரபு 153
நாட்ய தர்மம் 7, 8, 151
நாடகம் 154-155
நாதப்பிரம்மம் 145
நாதரசம் 152
நியாயம் 90
நிர்விருதி 88
நிருத்தம் 153
நிருத்யம் 153
பக்திரசம் 62, 63
பத்யம் 23
பர்யாயோக்தம் 94
பாக்தவாதிகள் 99-101
பாஞ்சாலீ 37
பாவகத்வம் 77, 81, 84, 85, 87
பாவசந்தி 120, 121
பாவசபளதை 120
பாவசாந்தி 120
பாவம் 42, 156, 157
பாவாபாசம் 120
பாவோதயம் 120
பிரசாதம் 125
பிரத்யபிக்ஞை 87
பிரதிபை 20
பிரவிருத்தி 158
பிரேயஸ் 120, 121
புறம் 57
பெருமிதம் (உத்சாகம், வீரம்) 49.
போககிருத்வம் 81, 84, 85, 87
மத்யமகாவியம் 132
மருட்கை (விஸ்மயம், அத்புதம்) 43, 47
மாகதீ 40
மாலைமாற்று 134
மெய்ப்பாடு 43, 56, 59
ரசத்வனி 117
ரசபுக்திவாதம் 76-81
ரசம் 39, 41, 157
ரசவதலங்காரம் 121
ரசனை 88
ரசாநுமிதிவாதம் 73-76, 103-105
ரசானுபவ இடையூறுகள் 85, 86
ரசானுபவம் 86-90, 157
ரசாபாசம் 119
ரசாபிவ்யக்திவாதம் 81-85
ரசோத்பத்திவாதம் 69-73
ரீதி 24, 37, 96
ரூபகம் 39
லாடீயா 38, 40, 90
லோகதர்மீ 7, 8, 158
வக்ரோக்தி 25, 27
வஸ்துத்வனி 125
வாக்கு 138
வாக்யஸ்போடம் 144
வாத்சல்யம் 61
விசேஷோக்தி 93
விப்ரலம்பம் 55, 133
விபாவம் 41
விருத்தி 31, 38, 158
வியஞ்சகம் —வர்ணம் 126
,, —வாக்கியம் 127
,, —சங்கடனை 127
,, —பிரபந்தம் 127
வியஞ்சனை 97, 99, 110
வியபிசாரிபாவம் 41, 42, 59
விரோதாலங்காரம் (முரண்) 122
விவக்ஷிதான்யபரவாச்ய த்வனி 101
வெகுளி (குரோதம், ரௌத்ரம்) 43, 51
வைதர்ப்பம் 33-35
ஸ்தாயிபாவம் 41, 42, 59, 82

3. நூலாசிரியர் அகரவரிசை

அசுவகோஷன் 14
அப்பய்ய தீக்ஷிதர் 32
அடியார்க்கு நல்லார் 42, 146
அபிநவகுப்தர் 7, 13, 17, 19, 22, 39, 41, 53, 61, 72, 76, 81, 82, 84, 85-90, 96, 138, 140, 143, 160, 163
ஆனந்தகுமாரசாமி 166, 169
ஆனந்தவர்த்தனர் (த்வனிகாரர்) 17, 22, 26, 28, 29, 53, 68, 91, 95, 97, 101, 102, 106, 110, 111, 129, 136-138, 141-144, 170
ஆனையர் 148
இளங்கோ 116, 124, 146
இளம்பூரணர் 146
உத்படர் 31, 32, 93, 94, 99, 101
உத்பலாசாரியர் 87
கம்பன் 18, 27, 49, 54, 66, 131
காந்தியடிகள் 12
கார்க்யர் 28
காளிதாசன் 5, 9, 14, 66, 83, 107, 141, 142, 154, 157, 162, 163
குந்தகர் 25, 27, 40, 99, 140
குப்புசாமி சாஸ்திரி 18
சங்குகர் 22, 73, 74, 76, 87, 90
சாத்தனூர் 151-153
சாரங்கதேவர் 13, 147-150
சேக்கிழார் 63, 168
சோமேசுவரர் 161
டே 20
(தமிழ்த்)தண்டி 34, 35, 36, 46-48, 59
தண்டி 16, 24. 26-28, 32, 33, 35, 37, 39, 73, 101, 121, 140
தனஞ்சயர் 60, 153, 158, 160
தாஸ்குப்தா 11
தியாகராஜசுவாமிகள் 148
திருவள்ளுவர் 31, 129
துர்க்காசாரியர் 29
தொல்காப்பியர் 18, 29, 31, 36, 43, 44-46, 49, 51, 53, 54, 56-59, 67, 119, 125, 145. 153, 159
நச்சினார்க்கினியர் 53
நப்பண்ணனார் 164
நன்னூலார் 64, 109
நாகேசர் 60, 139, 141-143
பட்டதௌதர் 84
பட்டநாயகர் 22, 72, 76-81, 84, 87, 88, 90, 160
பட்டலோல்லடர் 22, 69-73, 86
பதஞ்சலி 107, 137
பர்த்ருஹரி 107, 136, 137-144
பரதர் 7, 8, 13, 19, 21-23, 28, 31, 38, 39, 41-43, 56, 59, 63, 80, 86, 92, 154-158, 160
பரிமேலழகர் 15
பவபூதி 64, 163
பாசன் 163
பாணபட்டர் 10, 23, 35, 37
பாமஹர் 13, 16, 22-28, 31-34, 39, 93, 99, 101, 135
பாணினி 28
பிரபாகரபட்டர் 81
பேராசிரியர் 59, 146
போஜன் 26, 40, 53, 61, 89, 90, 168
மகிமபட்டர் 26, 103, 104
மதங்கர் 149
மதுசூதன சரஸ்வதி 61
மம்மட பட்டர் 14, 16, 19, 39, 40, 60, 63, 89, 98, 107, 109, 128, 130, 135
மாகன் 135
மாணிக்கவாசகர் 147
மாறன் 51
முனிசந்திரர் 68
மேதாவி 23
யாக்ஞவல்கியர் 147

யாயாவரீயர் 17
யாஸ்கர் 28
ரவீந்திரநாத் டாகூர் 1, 2, 18, 151
ராகேசகுப்தர் 72, 81, 88
ராஜசேகரன் 20
ருத்ரடர் 1, 9, 26, 32, 40, 121
ருய்யகர் 32
ரூபகோசுவாமி 62
வரதராசன் 7, 114
வாக்படர் 17
வாத்ஸ்யாயனர் 141
வாமனர் 22, 29, 32, 33, 37, 40, 99
வார்த்திககாரர் 141
வால்மீகி 5, 113
விசுவநாதர் 14, 40, 61, 89, 105
வித்யாநாதர் 123
வியாசர் 160
வியாடி 143
ஜயதேவர் 32
ஜகந்நாதபண்டிதர் 17, 50, 60, 65, 107, 129, 130, 132, 133, 135, 140, 143, 160
க்ஷேமேந்திரர் 63, 68
Aristotle 1
Bain 2
Bergson 2
Bertram Morris 162
Bradley 11
Carritt 13
Coleridge 9, 10, 16
Dryden 15
Groce 6, 27, 85
Havell 9
Hegel 169
Herbert Read 163
Hudson 79
Hume 11
Jesperson 111
Kant 164
Leo Nardo Vinci 160
Longfellow 12
Lowes 17, 31
Mathew Arnold 12
Max Schoen 149
Oscar Wilde 10
Plotinus 150
Pope 126
Reynolds 161
Richards 10, 11, 17
Schelling 5
Sehopenhauer 38, 170
Scott 167
Shakespeare 66, 163
Shelley 11, 17, 151
Socrates 2
Srinivasachari 165
Tolstoy 5
Wells 154, 155, 158
Wordsworth 6, 8

4. நூற்பகுதி மேற்கோள் அகரவரிசை

அருந்தவ முனிவன் 18
அவ்வம் மாக்களும் 67
அளபிறந்து 145
இமுமென் 36, 67
இறைச்சிதானே 125
எப்பொருள் 4
எல்லாவுயிர்க்கும் 53
ஏறிய மாலைமாற்றே 134
உழக்கும் மறை 18
ஒப்பும் உருவும் 153
கண்ணினும் 159
காமப்பகுதி 146
சிவமே அமைதி 153
தாமின்புறுவது 15
தெரிந்த மொழியால் 36
தெளிவெனப்படுவது 34
நகையே 43
நடுவுநிலை 154
நவில்தொறும் 16
நாடகவழக்கினும் 7
பொருள்முதல் 109
மக்கள் நுதலிய 57
மரபுநிலை 18
வினையின் நீங்கி 18
अतो निरन्तर 150
अनादि 138
अनौचित्याद्दते 68,128
अपारे 17
अपौरुषेय: 141
अरणिस्थं 139
अर्थप्रवृत्ति 140
औत्पत्तिकस्तु 141
इत्यारुह्य 73
इदमुत्तमं 128
इष्टार्थं 33
உபமானேன 29
ஏதத் ஏகாக்ஷரம் 152
काव्यनाट्ययो: 8
काव्यस्य 96
ग्रहणग्राहक 144
தத்வமசி 90
தேஹோ 167
द्रुतस्य 62
धर्मार्थ 13
न यत्र दु:खं 61
न हि रसादृते 22
नाट्यं भिन्नरुचे: 157
नानाभाव 156
नित्या: शब्दार्थ- 141
नैसर्गिकी 16
प्रतिपत्तौ 85
प्रतिभा 17
प्रतीयमानं 110
प्रशान्तमनसं 160
प्राक् प्रीति: 78
बोदधृस्वरूप 105
मुख्यार्थबाधे 109
यत्रार्थ: 111,129
यथा पदार्थं 144
येषां काव्यानुशीलन 20
योऽर्थो हृदय 43
रतिर्देवादि 63

रमणीयार्थ 135,140
रसै ह्येव 89
रसो वै 88,89
வஜ்ராங்கி 64
वाचामेव 140
विभावानुभाव 22,41,69
விசிஷ்டா 96
वीणावादन 147
शक्यार्थोऽपि 142
शब्दार्थमयं 140
शब्दार्थशरीरं 141
शब्दार्थशासन 102
शब्दार्थौ 24
शृङ्गार एव 53
शृङ्गारादि 161
शृङ्गारी चेत् 19
सरस्वत्या: 20
सर्वथा 84
सर्वभूतेषु 4
सामयिक: 141
सिद्धे शब्दार्थे 141
सैषा 25
स्वभावो 8

5. எடுத்துக்காட்டு அகரவரிசை

அடுத்தது காட்டும் 157
அணங்கு கொல் 31
அரசர் குல 168
இரதிகாமன் 164
இலங்கும் 125
இன்னிசை 147
ஈசனையே 63
ஒருவர் ஒருவரின் 49
எண்ணரு 54
கண்ணும் கொள 118
கண்ணொடு 55
கழல் சேர்ந்த 47
குணகடல் 133
குறிக்கொண்டு 45
கை பிசையா 52
கொன்றேன் 51
சுடர் செவ்வானம் 113
செந்தாமரை 116
செல்லாமை 112
தடுத்திமையாமல் 131
திங்கள் 124
துணர்த்த 49
தம்முச் செறுப்ப 130
தொடித்தலை 47
நடுவூர் 166
நாண்போலும் 46
நிலத்தினும் 48
நிலமனிலமன் 23
நீவாத 134
பால்வேறு 168
பிறர்க்கு 34
பொய்யாமை 34
மலர் காணின் 36
மனை நெடுவயலை 7
மாலையோ 126
மிதித்தது 27
முத்தரும்பி 48
முளிதயிர் 7
முன்னைத்தம் 35
யானோக்குங்காலை 58
வழுத்தினுள் 130
விட்டனன் 51
வீங்கு நீர் 30
வேழ நிரைத்து 166
அஸ்தமஸ்தக 35
उपोढरागेण 93
एवं वादिनि 115
காங்க்தே கிம் 94
कियदिदं 50
कृतककुपितैः 117
गच्छ गच्छसि चेत् 110
गुणदोषौ 29
ग्रीवाभङ्गाभिरामं 83
चञ्चद्भुज 64
तदा जायन्ते 114
तनयमैनाक 132
ता आ चरन्ति 9
तामभ्यगच्छत् 27
दयितया 96
ढाददो 135
दूराकर्षण 119
नवोच्छलित 52
பயோதர 36
भ्रम धार्मिक 103
मा निषाद 5
மாலதீமாலா 33
मित्रात्रिपुत्र 133
यदिमा वाजयन् 28
यो यः शस्त्रं 95
यौवनोद्गम 120
रविसंक्रान्त 113
राघवविरह 130
रामोऽयं 74
வஜ்ராதபி 64
विजितारिपुरो 123
शयिते 129
सर्वैकशरणं 122
सुराङ्गनाभिः 66
स्पृष्टाः 94
It is not 126
The joy 151

பிழை திருத்தம்

பக்	வரி	பிழை	திருத்தம்
8	26	சித்தரிக்க	சித்திரிக்க
25	3	பிரக்ஞை	பிரதிக்ஞை
55	28	என்றும்.	என்றும்,
61	3	காவியதர்ப்பண	சாகித்யதர்ப்பண
71	19	பாம்பை	பழுதையை
76	7	எழுத்தானே	எழத்தானே
76	31	அபிநவபட்டர்	அபிநவகுப்தர்
83	33	குறிக்கீடு	குறுக்கீடு
87	20	Sefl	Self
88	16	ஆனந்தவர்த்தனர்	அபிநவகுப்தர்
95	8	மார்க்கத்தில்	மார்க்கத்தின்
138	24	विवतते	विवर्तते
143	31	சாதரணீ-	சாதாரணீ-

ஆசிரியரைப்பற்றி

சிதம்பரம் தாலுக்கா குணமங்கலம் கிராமத்தில் திரு. பெரிய பெருமாள் பிள்ளைக்கு 22—12—1914இல் மகனுகப் பிறந்தார்.

அண்ணுமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் 1930 முதல் 1936 வரை பயின்ருர். 1934இல் B. A. பட்டமும் 1936இல் M. A. (சம்ஸ்கிருதம்) பட்டமும் பெற்று அங்கேயே மகாமகோபாத்யாயர் S. குப்புசாமி சாஸ்திரியாரிடம் 1936-38இல் ஆராய்ச்சி மாணவனுக இருந்தார். 1939இல் L. T. பட்டம் பெற்ருர். சென்னை மாநிலக்கல்லூரியில் பத்தாண்டுகள் (1939-49) துணைப்பேராசிரியராகவும் பத்தாண்டுகள் (1957-66 & 69-71) சம்ஸ்கிருத முதுகலைப்பட்டப்படிப்புத்துறைத் தலைவராகவும் பணியாற்றியபோது ஒப்பிலக்கணம், வேதாந்தம், சாகித்யம் முதலானவற்றை எம். ஏ. மாணவர்களுக்குப் போதித்து வந்தார். 1962-63இல் சென்னை அரசினர் கீழ்த்திசை ஏட்டுச்சுவடி நிலையக் காப்பாளர் பொறுப்பையும் ஏற்றிருந்தார். 1949-54இல் திருவையாறு சம்ஸ்கிருதம் தமிழ் அரசர் கல்லூரி முதல்வராகவும், 1954-56இல் கீழ்த்திசை மொழிப்பள்ளிகள் கல்லூரிகள் ஆகியவற்றின் மாநிலக் கண்காணிப்பாளராகவும், 1966-69இல் கல்லூரிக் கல்வித் துணை இயக்குநராகவும் பணிபுரிந்துள்ளார். 1971இல் ஓய்வு பெற்றபின் சென்னைப் பல்கலைக் கழகப் பதிவாளராக 1971-74ஆண்டுகளில் பணிபுரிந்து பின்னர் 1975 செப்டம்பர் முதல் சென்னை தமிழ், சம்ஸ்கிருதம் பிற இந்திய மொழியாராய்ச்சி நிறுவனத்தில் சம்ஸ்கிருதப்பிரிவின் இயக்குநராகப் பணி புரிந்து வருகிருர்.

கோலாலம்பூரில் 1967இல் நடைபெற்ற உலகத் தமிழாராய்ச்சி மாநாட்டிலும், மொழி, சம்ஸ்கிருதம் பற்றிய பிற அகில இந்திய மாநாடுகளிலும் பங்கேற்றிருக்கிருர்.

இவருடைய நூல்களில் குறிப்பிடத்தக்கவை

1. வடமொழி இலக்கியச்சோலை (சில வானொலிப் பேச்சுகளின் தொகுப்பு, 1966).

2. மாதவாசாரியாரின் 'சைவ தரிசனம்'—ஆங்கில மொழியாக்கம் (சென்னைப் பல்கலைக் கழகம், 1973).

3. உமாபதி சிவாசாரியாரின் 'சதரத்ன சங்கிரகம்'-ஆங்கில மொழியாக்கம் (சென்னைப் பல்கலைக் கழகம் 1973).

இவர் நடத்திய அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவுகளில் குறிப்பிடத்தக்கவை

1. காசி, அலகாபாத் சர்வகலாசாலைகளில் 'சைவசித்தாந்தம்' பற்றி ஸ்ரீ அருள்நந்தி சிவாசாரிய சுவாமிகள் சிவஞான சித்தியார் அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவுகள் (1973).

2. சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தில் 'பக்திக்கோட்பாடு' பற்றிப் பேராசிரியர் L. வெங்கடரத்னம் அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவுகள் (1976).

3. அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் 'பகவத்கீதை' பற்றி துர்க்கமணி சுந்தரேச கீதை அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவுகள் (1976).

1972இல் தருமையாதீன மகாசந்நிதானம் அவர்களால் 'மும்மொழிக் கொண்டல்' என்னும் பட்டம் வழங்கப்பட்டது. 1975இல் இவர் ஆற்றிய சம்ஸ்கிருத சேவை குறித்து காஞ்சி காமகோடி பீடாதிபதி அவர்கள் ஆசியுடன் ஆடை அணிவிக்கப் பட்டது.